



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2021

Orientalische Bilder und Klänge : eine transnationale Geschichte des frühen ägyptischen Tonfilms

Bornkamm, Henriette

Abstract: Als sich Ende der 1920er Jahre in den USA und Europa der Tonfilm durchsetzte, erkannten ägyptische Geschäftsleute dessen Potenzial für die arabische Welt. Sie erwarben innovative Tontechnik aus Deutschland und schickten ägyptische Stipendiaten zur Ausbildung nach Berlin und Paris. Nach ihrer Rückkehr schufen diese gemeinsam mit europäischen Filmschaffenden eine Traumfabrik nach dem Vorbild Hollywoods. In diesem Umfeld entstanden die ersten ägyptischen Tonfilme, die ab Mitte der 1930er Jahre weltweit zirkulierten. Manche dieser Spielfilme gelten in Ägypten als Klassiker, während sie in den europäischen Filmgeschichtsbüchern selten Erwähnung finden. Ausgehend von diesem Missverhältnis untersucht die Autorin die Entstehung, Verwertung und Rezeption dreier ägyptischer Tonfilme der 1930er bis 1950er Jahre aus transnationaler Perspektive. Ihre historisch fundierten Analysen zeigen, dass besonders die auf Zelluloid gebannten orientalischen Klänge für europäische Ohren befremdend wirkten, während sie in Ägypten maßgeblich zum Erfolg beitrugen. Um die von einander abweichende Wahrnehmung zu beleuchten, macht die Autorin den Begriff der «Atmosphäre» für ihre transnationale Rezeptionsstudie fruchtbar. Erstmals rücken damit Filme in den Blick, die dem Goldenen Zeitalter des ägyptischen Films der 1950er Jahre den Weg bereiteten, in Europa bislang aber kaum gewürdigt wurden.

DOI: <https://doi.org/10.23799/9783741003455>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-198489>

Monograph

Published Version




The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported (CC BY-NC-ND 3.0) License.

Originally published at:

Bornkamm, Henriette (2021). Orientalische Bilder und Klänge : eine transnationale Geschichte des frühen ägyptischen Tonfilms. Marburg: Schüren.

DOI: <https://doi.org/10.23799/9783741003455>



Henriette Bornkamm

Orientalische Bilder und Klänge

Eine transnationale
Geschichte des frühen
ägyptischen Tonfilms

SCHÜREN

ZÜRCHER FILMSTUDIEN 45

Henriette Bornkamm
Orientalische Bilder und Klänge

ZÜRCHER FILMSTUDIEN

BEGRÜNDET VON CHRISTINE N. BRINCKMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND MARGRIT TRÖHLER

BAND 45

HENRIETTE BORNKAMM

ORIENTALISCHE BILDER UND KLÄNGE

**Eine transnationale Geschichte
des frühen ägyptischen Tonfilms**

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der
Universität Zürich im Herbstsemester 2018 auf Antrag der Promotions-
kommission Prof. Dr. Margrit Tröhler (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Prof. Dr. Frank Kessler als Dissertation angenommen.

Die Forschungsarbeiten für diese Studie und die vorliegende Publikation
wurden unterstützt vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung
der wissenschaftlichen Forschung.



Publiziert von
Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 • D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Henriette Bornkamm 2021
Alle Rechte vorbehalten
Lektorat: Andrea Beutlhauser, Thomas Schweer
Gestaltung: Erik Schüssler
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
Druck: druckhaus köthen, Köthen
Printed in Germany
ISBN (Printausgabe) 978-3-7410-0346-2
ISBN (Open Access ebook) 978-3-7410-0345-5
DOI: 10.23799/9783741003455
ISSN 1867-3708



Das vorliegende Werk steht unter einer Creative Commons CC BY-NC-ND 3.0-Lizenz.
Sie dürfen das Werk für nichtkommerzielle Zwecke vervielfältigen, verbreiten und
öffentlich zugänglich machen. Sie müssen dabei den Namen des Autors nennen. Das
Werk darf nur bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden, wenn Sie es nicht
verbreiten. Eine Zusammenfassung der Lizenz und den Lizenztext finden Sie unter
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.de>.

Inhalt

Dank	9
Einleitung	11
I Die transnationale Perspektive: Blickweisen	27
1 Histoire croisée und Entangled History	30
2 Postkoloniale Geschichtsschreibung	33
3 Das Potenzial transnationaler Ansätze für die Betrachtung der deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit	35
II Filmhistoriografische Überlegungen zur transnationalen Perspektive	39
1 New Film History	39
2 Medienarchäologie	41
3 Die Perspektive der transnationalen Filmwissenschaft	42
4 Die postkoloniale Perspektive in der Filmwissenschaft	46
5 Ägyptischer Film – Forschungsstand	50
6 Archivsituation in Ägypten	59
7 Rekapitulation: Methodologische Überlegungen zur deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit	65
III Atmosphären	67
1 Der Atmosphärebegriff in der Kunstwissenschaft	68
2 Atmosphären in medialer Vermittlung	71
3 Das Medium Film als mediale Konstellation	72
4 Diskursive Praktiken filmischer Atmosphären	74
5 Atmosphären als Gegenstand der Analyse deutsch-ägyptischer Filme	77
IV WEDAD	81
1 Die Zirkulation von Materiellem und Personen	83
1.1 Stummfilm in Ägypten	83
1.2 Deutsch-ägyptische Zusammenarbeit vor dem Hintergrund des Medienumbruchs zum Tonfilm	86

1.3 Die Wegbereiter: Ägyptische Politiker und Ökonomen	90
1.4 Die Stipendiaten des Studio Misr	94
1.5 Das Ergebnis des Zirkulierens: Die Eröffnung des Studio Misr	96
1.6 Zirkulieren deutscher und europäischer Filmschaffender	101
1.7 Die transnationale Produktion des Films WEDAD	108
1.8 Die transnationale Distribution des Films WEDAD	109
2 Die Zirkulation von Nicht-Materiellem	110
2.1 Filmische Stimmung – eine Spurensuche	110
2.2 WEDAD: Liebe, Lieder und ägyptischer Nationalismus	111
2.3 Bedeutung der Schlacht von Tell el Kebir für Ägypten	115
2.4 Solidarität als Wurzel politischer Unabhängigkeit	116
2.5 Wedad als Idealbild der ägyptischen Frau	117
2.6 Idealismus und Nationalismus im Gesang Oum Kulthums	123
2.7 Oum Kulthums gesellschaftlicher Stellenwert	124
2.8 Untertitel und Tarab: Transnationale Diskrepanzen im stimmungshaften Erleben	127
3 WEDAD – ein Achtungserfolg	140
 V LASHIN	 141
1 Die transnationale Produktion des Films LASHIN	141
1.1 Bewährte Mitarbeiter hinter der Kamera, neue Gesichter vor der Kamera	141
1.2 Filmvertrieb mit Hindernissen	146
2 ‹Dynamische Differenzen› in der transnationalen Rezeption	157
2.1 Haremsdarstellungen: Zwischen märchenhaftem und authentischem Erleben	157
2.2 Stimmungshaften Rezeption in Ägypten – die Kluft zwischen hocharabischer und vernakulärer Sprache	167
2.3 Stimmungshaften Rezeption in Deutschland – Zusammenklang zwischen Wort und Milieu	171
2.4 Atmosphäre der Filmarchitektur in Ägypten – der Mamelucken-Stil	173
2.5 Atmosphäre der Filmarchitektur aus europäischer Sicht – 1001 Nacht	176
2.6 Dokumentarisierende Lesarten	179
2.7 US-amerikanische Filme über den Orient	188
2.8 Orientbilder im deutschen Film	195
3 LASHIN – authentisch und international konkurrenzfähig	200

VI RAYA W SEKINA	205
1 Eine transnational inspirierte Produktion vom ‹ägyptischsten› aller Regisseure	205
2 Zirkulation in Ägypten und Deutschland	206
3 Rezeption zwischen Realismus und ‹Reißer›	211
3.1 Spuren des ‹wahren› Kriminalfalls im Film	212
3.2 ‹Politisierung der Moral›: Rezeption in Ägypten	225
3.3 Raya und Sekina – ein ‹Mythos› im ‹kulturellen Gedächtnis› Ägyptens?	228
3.4 Filmischer Realismus und das Unheimliche	233
3.5 Unheimliche Stimmung durch authentische Kostüme	236
3.6 Beleuchtung und Brauchtum	239
3.7 Lesart als Genrefilm: realistisch mit europäischen Anleihen	243
3.8 Internationales Flair: Modernisierung und Synchronisation	248
3.9 Ein Hauch von Neorealismus, Poetischem Realismus und Expressionismus	251
4 RAYA W SEKINA – orientalisches Kino, okzidental inspiriert	259
Schlussbetrachtungen	261
Anhang	271
Literaturverzeichnis	271
Filmografie	286
Bildnachweise	288

Dank

Die Rekonstruktion der europäisch-ägyptischen Filmzusammenarbeit der 1930er- bis 1950er-Jahre ist in den letzten Jahren ein wichtiger Bestandteil meines Lebens geworden. Viele Personen haben auf unterschiedlichen Ebenen dazu beigetragen, dass ich Reisen unternehmen konnte, um Quellen aufzuspüren und dass sich diese einzelnen Quellen, die Hinweise auf eine transnationale Kooperation lieferten, in ein zwar nicht lückenloses, aber doch buntes Mosaik verwandelt haben.

Ein besonderer Dank für die hervorragende Betreuung der Arbeit vom ersten Exposé und den Kapitelentwürfen bis zum fertigen Manuskript gebührt Margrit Tröhler. Als begeisterungsfähige, konstruktive Gesprächspartnerin und als genaue Korrekturleserin hat sie mich maximal motiviert und unterstützt. Meinem Korreferenten Frank Kessler, der mir als Experte für historische Pragmatik zur Seite stand, danke ich ebenso wie seiner Frau Sabine Lenk für anregende Gespräche und wichtige Hinweise. Danken möchte ich auch dem von Christian Kiening, Martina Stercken und Margrit Tröhler geleiteten Nationalen Forschungsschwerpunkt NCCR Mediality «Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen: Historische Perspektiven» an der Universität Zürich, dem ich zwischen 2014 und 2017 angehörte durfte und in dessen Rahmen diese Dissertation entstand. Danken möchte ich auch dem Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, dessen großzügige Unterstützung diese Studie und deren Publikation erst ermöglichte, sowie dem von Christian Kiening, Martina Stercken und Margrit Tröhler geleiteten Nationalen Forschungsschwerpunkt NCCR Mediality «Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen: Historische Perspektiven» an der Universität Zürich, in dessen Rahmen diese Dissertation entstand.

Ich hätte dieses Buch niemals schreiben können, wenn ich nicht auf Expertinnen und Experten gestoßen wäre, die meine Spurensuche in folgenden Institutionen möglich machten: Ägyptische Nationalbibliothek Dar el-Kotob (DMG Dār al-Kutub), Al-Ahram (DMG Al-Ahrām), Berlinische Galerie, Bibliotheca Alexandrina, Bundesarchiv – Abteilung Filmarchiv, Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde, Cinémathèque Royale de Belgique, Cinémathèque Suisse Lausanne, Cimatheque (!) Kairo, Dokumentationsstelle der Cinémathèque Suisse in Zürich, EYE Film Instituut Nederland, Pressearchiv der Universitätsbibliothek der Filmhochschule Babelsberg, Siemens Historical Institute, Stiftung Deutsche Kinemathek, Studio Bakr und Wekalet Behna (DMG Wikālat Banhā). Profitiert hat meine Arbeit außerdem vom

regen Austausch mit den Kolleginnen und Kollegen des Seminars für Filmwissenschaft, die mich über die Jahre mit Film-, Recherche- und Literaturtipps, Ideen und Zuspruch begleitet haben. Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle Philipp Brunner, Daniela Casanova, Wolfgang Fuhrmann, Adrian Gerber, Patricia Pfeifer, Jelena Rakin, Andrea Reiter, Geesa Tuch, Stefanie Werder, Daniel Wiegand, Jörg Schweinitz und Julia Zutavern.

Auch folgenden Expertinnen und Experten des arabischen Film- und Kulturschaffens habe ich für wertvolle Tipps, Ideen und anregende Gespräche zu danken: Mona Assaad, Maamoun Azmy, Mohamed Bakr, Kaya Behkalam, Sherif Boraïe, Hossam Elouan, Magdalena Kallenberger, Aymon Kreil, Ouissal Mejri, Irit Neidhardt, Viola Shafik, Deborah Starr (Cornell University) und Stefan Winkler. Des Weiteren habe ich Karl von Meyenn zu danken, der mir freundlicherweise Auskünfte über seinen Vater, den Drehbuchautor Ernst-Heinrich von Meyenn, erteilte.

Ein weiterer Dank gehört den Personen, die mir bei der Quellensuche in deutschen und ägyptischen Archiven geholfen haben: Amgad Shams, Esther Lüchtefeld und Sara Sallam. Ihr sowie Abbassia Bouhaous und Ibrahim Zakhary gebührt auch Dank für die Übersetzung arabischer Texte ins Englische und Deutsche. Andrea Beutlhauser und Thomas Schweer, die in verschiedenen Phasen des Prozesses das Lektorat vorgenommen haben, und Sarah Farag vom Asien-Orient-Institut der Universität Zürich, die die Transkriptionen der arabischen Namen und Titel in die lateinische Schreibweise gemäß den Regeln der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (DMG) vorgenommen und das gesamte Manuskript durchgesehen hat, habe ich ebenfalls sehr zu danken.

Schließlich schulde ich auch meiner Familie und meinen Freundinnen großen Dank. Ohne meine Mutter Gabriele Bornkamm, deren Erzählungen über die abenteuerlichen Reisen ihres Großvaters, des Orientalisten Friedrich Schwally, mich von klein auf für den Orient begeisterten, hätte ich diese Arbeit vermutlich nie geschrieben. Ihr und meiner Schwiegermutter Gabriele von Krause-Haberland bin ich außerdem zu großem Dank verpflichtet, da sie sich in den Ferien liebevoll um unsere Kinder Nike und Vigo gekümmert haben, während ich in die Vergangenheit eintauchte. Ohne meine Eltern und Schwiegereltern wäre diese Arbeit noch längst nicht fertig.

Erdmuthe Bornkamm, Magdalena Kallenberger, Kezia Nipperdey und Ghyslaine Sastre danke ich für das Beherbergen während meiner Berlin- und Kairo-Aufenthalte. Ein ganz besonderer Dank geht an meinen Mann Juri von Krause, der sich nach den Jahren in Kairo mit mir nach Zürich begeben hat, um gemeinsam ein weiteres Abenteuer zu bestehen, und der wie kein anderer dazu beigetragen hat, dass dieses Buch fertig geworden ist.

Einleitung

Kairo, 1913. In einem Bericht zu den Dreharbeiten des nichtfiktionalen Films EIN TAG IN KAIRO (N.N., D 1913) der Berliner Produktionsfirma Karl Werner schreibt der Journalist Said Hakar¹ an die deutschsprachige Leserschaft:²

Die Europäerstadt [in] Kairo kennen Sie ja, sie unterscheidet sich nicht viel von anderen Großstädten mit ihren vielen öffentlichen Gebäuden und Palästen, aber draußen im östlichen Teile, da ist noch echt orientalisches Leben in der Eingeborenenstadt. Dieser Stadtteil ist es, in dem die Wernerleute ihre Tätigkeit entfalteten. Freilich, ein leichtes Stück ist es nicht, das hier geleistet wird [...]. Ein Feld im wogenden Meere, so stehen die Regisseure im brandenden Strudel der Araberstadt [...]. (Hakar, *Der Kinematograph*, 04.06.1913).

Auch der Kameramann Félix Mesguich, der sich zwischen November 1906 und März 1907 im Land der Pharaonen aufhält, um Reisebilder zu drehen, äußert, dass ihn das moderne Kairo kaum interessiere, bevor er ausführlich die «gewundenen Korridore im arabischen Viertel» mit ihren «schwarz verschleierten Frauen», «Wasserträgern», «Eseln, die mit Gemüse beladen sind», und «Schwärmen halbnackter Kinder» sowie die berühmten Sehenswürdigkeiten beschreibt (Mesguich 1933, 127). Was brachte die europäischen Kameralleute im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert dazu, die traditionellen Stadtviertel und die Überreste der Pharaonenzeit abzulichten und die modernen Stadtteile außer Acht zu lassen? Wie reagierten die Menschen in Ägypten, die die westlichen Filme über den Orient bereits ab Ende des 19. Jahrhunderts zu sehen bekamen und die vermutlich ab 1909 eigene Filme drehten, auf diese Art der Fremddarstellung? Welche

- 1 Über Said Hakars Nationalität ist mir nichts bekannt. Auch nicht, in welcher Sprache er seinen im Branchenblatt *Der Kinematograph* veröffentlichten Brief ursprünglich verfasste. Ich vermute, dass Hakar ein ägyptischer Journalist in Kairo war, der für europäische Zeitschriften schrieb.
- 2 An dieser Stelle soll die Frage nach einer angemessenen Schreibweise hinsichtlich einer gendergerechten Sprache geklärt werden. Da es sich um eine historische Untersuchung handelt, die in patriarchalen Gesellschaften angesiedelt ist, werde ich die maskuline Form verwenden, wenn mir keine Hinweise vorliegen, dass Frauen am Geschehen beteiligt waren. Sobald ein Text von einer Frau (mit-)gezeichnet wurde, ersetze ich das generische Maskulinum, z.B. «Filmkritiker», durch die Paarform, also «Filmkritikerin und Filmkritiker», durch «Filmkritiker*innen» oder geschlechtsneutrale Formulierungen. Diese Entscheidung basiert auf der Überlegung, dass ein durchgängiger Gebrauch der gendergerechten Variante beschönigen würde, dass die meisten Mitarbeitenden der Film- und Zeitschriften-Industrie während der 1930er- bis 1950er-Jahre in Ägypten und Deutschland männlichen Geschlechts waren.

Reaktionen lösten die ersten filmischen Selbstdarstellungen von Ägypterinnen und Ägyptern, die ab 1936 nach Europa gelangten, beim europäischen Publikum aus? Und schließlich: Gab es Unterschiede in der Wahrnehmung der ersten ägyptischen Filme in Orient und Okzident?

Beginnt man diesen Fragen nachzugehen, entfaltet sich ein ganzes Netz an Referenzen, die die Selbst- und Fremdwahrnehmung des Orients modellieren. Die eingangs zitierten Aussagen über die Dreharbeiten stehen in der Tradition der selektiven Beschreibung Ägyptens durch europäische Intellektuelle. Diese Tradition färbte auf die Menschen im Nahen Osten ab. So kamen bei den orientalischen Kulturschaffenden Darstellungsweisen auf, die als «Selbstorientalisierungen» (Lötscher 2005, 10) bezeichnet werden können. Bereits im 17. Jahrhundert wandten sich Wissenschaftler aus den christlich geprägten Ländern Europas, wie etwa der französische Orientalist Barthélemy d'Herbelot de Molainville, der Erforschung des Orients zu (vgl. Gaulmier 1969, 1 ff.). Die Orientforschung nimmt also nicht erst zu Beginn der 19. Jahrhunderts mit Napoleon ihren Anfang. Dennoch hatte nach Edward Said «sein Vorstoß erheblich weiterreichende Konsequenzen für die moderne Entwicklung der Orientalistik» (Said 2009 [1978], 94). Denn sein Ansinnen, «das Land als neuer Alexander zu erobern» (ebd., 99), setzte Napoleon nicht nur mit Hilfe einer 30 000 Mann starken Truppe durch, sondern er ließ sich dabei auch von einer großen Schar Gelehrter begleiten. Angeregt durch die Expedition, auf die die Veröffentlichung der Text- und Bildsammlung *Déscription de l'Égypte* (1809–1928) folgte, wurden weitere «wissenschaftliche Unternehmungen» (ebd., 107 f.) sowie politische Großprojekte, wie der Bau des Suezkanals, in Angriff genommen und neue «Kunstwerke und Texte», die den Orient thematisierten, erstellt (ebd.). Kurzum: Napoleons Ägypten-Expedition löste eine noch heute nachwirkende Welle der Ägyptomanie aus, die sich in der europäischen Architektur, Musik, Mode, Malerei und Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts niederschlug. So schwärmt beispielsweise Johann Wolfgang von Goethe, der sich für seine erstmals 1819 veröffentlichte Gedichtsammlung *West-östlicher Divan* durch die Poesie des persischen Dichters Hafis inspirieren ließ: «Wer sich selbst und andere kennt / Wird auch hier erkennen: / Orient und Occident / Sind nicht mehr zu trennen» (Goethe 1910 [1819], 471). Zeitgleich kam in der europäischen Kunst und Literatur die Strömung des Orientalismus auf. Diese erreichte im späteren 19. Jahrhundert mit den Gemälden von Eugène Delacroix ihren Höhepunkt und prägt das Orientbild des Westens, wie es Edward Said in seinem einflussreichen Buch *Orientalismus* aufgezeigt hat, bis in die Gegenwart. Auch für die Ägypterinnen und Ägypter stellte die dreijährige französische Präsenz im Nilland zwischen 1798 und 1801 ein einschneidendes Erlebnis dar. Der Kulturkon-

takt, der durch den Einmarsch der französischen Armee und den Aufenthalt der aus über 160 Gelehrten, Schriftstellern und Künstlern bestehenden «Commission des sciences et des arts» zustande kam, «löste [...] Entwicklungen zwischen Ost und West aus, die noch heute unsere kulturellen und politischen Perspektiven beherrschen» (Said 2009 [1978], 56). Das französische Intermezzo brachte die Machtverhältnisse in Ägypten durcheinander, obwohl «das französische Regime nur kurzlebig» war (Schölch 1994, 368) und die Franzosen 1801 ihre Truppen abziehen mussten. 1805 stieg mit Muhammad Ali Pascha ein ehemaliger Offizier des osmanischen Heeres zum Gouverneur über die osmanische Provinz Ägypten auf. Den Ägypter*innen wurde schmerzlich bewusst, dass «die Ungläubigen [...] offensichtlich der eigenen Kultur weit voraus» waren (ebd.). Muhammad Ali hatte siegreich gegen die französischen Truppen gekämpft, war also mit der technologischen Überlegenheit der Franzosen vertraut und sich dessen bewusst, dass sich Ägypten dem technischen Fortschritt gegenüber öffnen musste, um im «Spannungsfeld zwischen der erzwungenen und freiwilligen Öffnung für westliche Einflüsse einerseits und dem Willen zur Selbstbehauptung andererseits» zu bestehen (ebd., 366). Er initiierte in seiner über 40-jährigen Regierungszeit ein breit angelegtes Reformprogramm und förderte insbesondere ein modernes Bildungswesen. Aus diesem Grund schickte er in den Jahren 1826–1831 eine Studiendelegation nach Paris (vgl. ebd., 388), die Kenntnisse der französischen Sprache, Kultur und technischer Disziplinen erwerben und nach Ägypten bringen sollte. Damit bereitete er den Weg für die Nahda genannte arabische Renaissance, die von Ägypten ausgehend ab der Mitte des 19. Jahrhunderts die gesamte arabische Welt beeinflusste und zu einer wesentlichen Quelle des arabischen Nationalismus wurde. Rifaa at-Tahtawi (DMG Rifāʿa at-Ṭaḥṭāwī), Begleiter der 44-köpfigen Delegation, beschreibt, wie ihm im Zuge seiner Studienreise, die ihn von Kairo über Alexandria und Marseille nach Paris führte, Vertrautes in der Fremde und Fremdes im Vertrauten begegnete:

Wir betraten Alexandria am Mittwoch, den 13. Šaʿbān [achter Monat des islamischen Kalenders] und verbrachten dort dreiundzwanzig Tage im Palast unseres Landesherrn. Wir gingen in dieser Stadt selten aus, so daß ich nur schwer über sie aussagen kann. Allerdings erschien es mir, daß sie in Anlage und Gesamtatmosphäre den Städten der Franken recht ähnlich ist – obgleich ich natürlich damals noch gar nichts von Europa gesehen hatte. Dieser Eindruck ergab sich lediglich, weil ich dort manches sah, was es anderswo in Ägypten nicht gibt, wegen der vielen Franken, die dort leben und weil die Mehrzahl des niederen Volkes ein wenig italienisch spricht und dergleichen.

(At-Tahtawi 1989 [arab. 1849], 35)

Einen ähnlichen Eindruck gewann der britische Schriftsteller Hermann Melville, der etwa 30 Jahre später eine Reise von London nach Istanbul, Kairo und Jerusalem unternahm:

Aussehen der Durchgangsstraßen wie die Straßen Londons an einem Samstagabend. Alle Welt hält dort einen Schwatz & treibt Handel – freilich in malerischer Kleidung. Die Krümmungen der Straßen – Massen blinder Menschen – die schlimmste Stadt der Welt für Blinde. Am Mittag Fliegen in den Augen. Die Natur hält sich am Menschen gütlich. Wüste & grünes Land, Eleganz & Elend, Frohsinn & Verzweiflung nahe benachbart. (*Melville 2006, 396*)

Die Eindrücke der transnational zwischen Orient und Okzident Reisenden oszillierten also bereits im 19. Jahrhundert zwischen ›Bekanntem und Unbekanntem‹, ›Vertrautem und Fremdem‹ sowie in Ägypten selbst zwischen Moderne und Tradition. Spiegelten sich diese Beobachtungen auch in der medialen Bearbeitung des Orients durch westliche Bildmedien oder in den ersten medialen Selbstdarstellungen der Ägypterinnen und Ägypter wider?

Orientalismus in den Bildmedien – ein historischer Abriss

Tatsächlich prägte die zwischen Vertrautheit und Fremdheit wechselnde Wahrnehmung auch die Orient-Darstellungen der Panoramen sowie der Laterna-magica-Bilder. Ähnlich wie «Bücher», «Zeichnungen», «Druckgrafiken», «Guckkästen», «Völkerschauen in Tierparks» oder «Kolonial- und Weltausstellungen» dienten diese der nicht reisenden europäischen Bevölkerungsmehrheit als «Reiseersatz» (Kessler/Lenk/Loiperdinger 2002, 11). So wurde beispielsweise ab Mitte des 19. Jahrhunderts «das Kairo aus Tausendundeiner Nacht» zum beliebten Sujet des neu aufkommenden fotografischen Mediums (Thürlemann 2016, 9f.). Dass die Aufnahmeapparaturen in Europa entwickelt wurden, trug vermutlich dazu bei, dass sich die Kulturschaffenden in Europa selbst ermächtigten, die Welt zu repräsentieren. Als Ende des 19. Jahrhunderts der Kinetograph erfunden wurde, schuf die Firma Lumière den «neuen Beruf des Filmreisenden», der «mit der großen Eile eines Pauschalarrangements die touristisch wichtigen Stationen abhakt» (Deeken 2002, 182). Zu den ersten Vertretern dieses neuen Berufsstands zählten Ende des 19. Jahrhunderts die Lumière-Kameramänner Alexandre Promio, Marius Chapuis, Félix Mesguich und Gabriel Veyre (vgl. Aubert/Seguin 1996, 408–417). Wenige Jahre später begannen auch Pathé-Reporter wie Adam David und Alfred Machin damit, Alltagsszenen und Bilder von Sehenswürdigkeiten rund um den Erdball einzufangen. Sie brachten 1908 von ihrer Filmreise an den Dinder, einen Zufluss des

Blauen Nils, Aufnahmen mit, die so populär waren, dass Pathé sie bereits 1910 mit einer neuen Filmexpedition nach Afrika beauftragte (vgl. David 2002 [1916], 79). Die ›Reisebilder‹ genannten Filme dieser ersten Filmreisenden wurden in ›Aktualitätenprogrammen‹ vorgeführt und entwickelten sich weltweit rasch zum beliebten Filmgenre. Die rund um den Globus gemachten Aufnahmen der Lumière-Kameraleute wurden im Anschluss an die Dreharbeiten vielerorts gezeigt, so auch bereits 1896 in Kairo und Alexandria (vgl. Abou Chadi 1995, 18). Alexandria beherbergte Ende des 19. Jahrhunderts als internationaler Handelsplatz Menschen aus aller Welt. Wenige Jahre nachdem in Alexandria ansässige Europäer erste Filme zu drehen begannen, widmeten sich indes auch Ägypter dem Filmschaffen. So machte höchstwahrscheinlich ein Einheimischer, der 1909 die Beerdigung des ägyptischen Nationalisten Mustafa Kamil (DMG Muṣṭafā Kāmil) filmte, die ersten autochthon ägyptischen Filmaufnahmen (vgl. Shafik 1996, 24). Im folgenden Jahrzehnt drehten die Ägypter zunehmend eigene Kurzfilme (vgl. ebd.). Die meisten waren nichtfiktional und zeigten aktuelle Ereignisse, wie *LE RETOUR DU KHÉDIVE DE LA MECQUE* (DIE RÜCKKEHR DES KHEDIVE AUS MEKKA, N.N., Ägypten 1910) oder *L'ARRIVÉE DU SULTAN À ALEXANDRIE* (DIE ANKUNFT DES SULTANS IN ALEXANDRIEN, N.N., Ägypten 1915) (Abou Chadi 1995, 18f.). 1917 wurde in Alexandria mit Hilfe von Krediten der Banca di Roma die italienische Filmgesellschaft SITCA gegründet (vgl. ebd.; Shafik 1996, 24). Der einzige Ägypter, der für diese Firma arbeitete, hieß Mohammed Karim [DMG Muḥammed Karīm] und trat knapp anderthalb Jahrzehnte später als Regisseur einer der ersten beiden ägyptischen Tonspielfilme in Erscheinung. 1923 gründete der aus einer erfolgreichen Kaufmannsfamilie stammende Ägypter Mohammed Bayoumi (DMG Muḥammad Bayyūmī), der sich auf eigene Faust nach Österreich und Deutschland begeben hatte, um das Filmhandwerk zu erlernen, mit dem Studio Amun das erste autochthon ägyptische Filmstudio (vgl. Hoepp 1998, 1; al-Kalioubi 1995, 98). Dank der Leistung Mohammed Bayoumis, Mohammed Karims sowie anderer Pioniere, deren Namen in Vergessenheit gerieten, gilt Ägypten als «einziges arabisches Land, das während der Kolonialzeit eine nationale Filmindustrie entwickeln konnte» (Shafik 1996, 24). Somit vollzog sich in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts allmählich ein Perspektivwechsel: Erstmals entstanden Filme, in denen sich die Ägypter selbst darstellten. Die ägyptischen Filme der 1910er- und 1920er-Jahre wurden allerdings nur innerhalb Ägyptens und eventuell in den Nachbarländern gezeigt.

Erst der Medienumbruch zum Tonspielfilm hob die transnationale Interaktion auf eine neue Ebene: So waren es die ägyptischen Tonspielfilme, die als erste autochthone Filme Ägyptens, der arabischen Welt und

wahrscheinlich des afrikanischen Kontinents über den Nahen Osten hinaus zirkulierten. Da die relativ neue technische Erfindung auf dem afrikanischen Kontinent noch nicht Fuß gefasst hatte, knüpften die ägyptischen Filmpioniere Kontakte nach Europa, um hochwertige Tontechnik einzukaufen. Spätestens ab 1932 bahnte sich ein Techniktransfer von Europa nach Ägypten an (vgl. *Film-Kurier*, 23.05.1932), der es nach sich zog, dass europäische Technikexperten nach Ägypten gingen und ägyptische Filmpioniere Filmtechnik sowie technische und künstlerische Fachkenntnisse in Paris, Rom und in «deutschen Klangfilmateliers» erwarben (*Film-Kurier*, 05.12.1934). Die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit endete 1939 mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs.

Die Episode des Techniktransfers von Europa nach Ägypten lädt dazu ein, darüber nachzudenken, wie es kam, dass orientalische Filme, die zuvor nur regional zirkulierten, ab den 1930er-Jahren mit dem Aufkommen des ägyptischen Tonspielfilms weltweit in Umlauf gebracht wurden. Gelang es erst durch den Ton oder die Sprache, die europäische Bevölkerung für den ägyptischen Film zu interessieren? Beeinflusste die Mitarbeit europäischer Filmtechniker die Qualität der ägyptischen Tonspielfilme dahingehend, dass diese auch für das europäische Publikum attraktiv wurden? Oder halfen die Beziehungen, die den Technik- und Experten-transfer zwischen Europa und Ägypten ermöglicht hatten, die Filme in europäischen Filmtheatern vorzuführen?

Gemeinsame Fluchtpunkte und Methodik

Die Produktion, Distribution und Rezeption der Filme meines Korpus erstreckt sich von den 1920er- bis in die 1950er-Jahre. Alle Filme verbindet, dass sie zu den ersten ägyptischen Filmen zählen, die in Europa zu sehen waren und durch die ägyptische und deutsche Kritik besprochen wurden. Dass die Filme im Spannungsfeld einer sich von kolonialer zu postkolonialer Ordnung wandelnden Welt entstanden, bildet einen weiteren gemeinsamen Fluchtpunkt. Das Weltgefüge, das aufgrund des Ersten Weltkriegs ins Wanken geraten war und durch den Zweiten Weltkrieg neuerlich erschüttert wurde, rief in vielen kolonialisierten Ländern den Wunsch nach einer unabhängigen Nation wach, der sich auch in den frühen ägyptischen Tonspielfilmen vielfach widerspiegelt. So finden sich in den drei exemplarisch untersuchten Filmen meines Korpus ostentative Verweise auf den ägyptischen Nationalismus. Indes, diese Verweise «implodieren in der zeitlichen Distanz» (Tröhler 2014, 19), das heißt sie entfalten sich für heutige Zuschauende rund 60 bis 80 Jahre nach der Erstaufführung der Filme in der Regel nicht. Für die zeitgenössischen deutschsprachigen Kritikerinnen

und Kritiker implodierten diese häufig bereits in der räumlichen Entfernung zu Ägypten. Somit sieht sich diese Untersuchung mit der Herausforderung konfrontiert, auf unterschiedliche Arten «implodierte» Verweise auf nationalistische Ideen, die sich häufig in den arabischsprachigen und eher selten in den deutschsprachigen Filmkritiken abzeichnen, zu rekonstruieren. Ein weiteres Element, das die Filme verbindet, ist, dass diese die ersten audiovisuell gespeicherten Selbstzeugnisse Ägyptens beinhalten, die nach Europa gelangten. Besonders die in Europa unbekannte autochthon ägyptische Klangkulisse, aber auch der Umstand, dass erstmals Ägypterinnen und Ägypter sich selbst darstellten, führte dazu, dass die Filme – wie aus Aussagen in europäischen Filmkritiken hervorgeht – ein exotisches Flair umgab. In Ägypten hingegen wurden mit den frühen Tonfilmen Gesangsstars wie Oum Kulthum (DMG Umm Kulṭūm), Asmahane (DMG Asmahān), Farid al Atrache (DMG Farīd al-Aṭraš) und Mohammed Abdel Wahab (DMG Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb), deren Musik über Radio und Schallplatten berühmt war, deren Konzerte jedoch nur für einen privilegierten Teil der Bevölkerung zugänglich waren, erstmals für die breite Masse sicht- und hörbar. Zudem bargen die ersten audiovisuellen Selbstdarstellungen aus Ägypten die Chance, den seit der Besetzung durch die Briten schwelenden ägyptischen Nationalismus filmisch zur Schau zu stellen. Talaat Harb (DMG Ṭal‘at Ḥarb), der Gründer des Studio Misr (DMG Miṣr), das den Techniktransfer von Klangfilm-Apparaturen aus Deutschland in großem Stil betrieb und daher im Zentrum dieser Untersuchung steht, hatte das Ziel, Filme als Mittel der Selbstrepräsentation im Ausland einzusetzen, um den orientalistisch geprägten Fremdbildern Filmaufnahmen eines authentischen Ägyptens entgegenzustellen (vgl. Harb 1927, 210f.). Im Inland sollten die Filme hingegen der Bildung des ägyptischen Volkes dienen (ebd., 209f.).

Die drei Filme meines Korpus sind Historienfilme, die fiktive oder reale 30 bis 700 Jahre zurückliegende Ereignisse aufgreifen. Dies lädt dazu ein, darüber nachzudenken, in welcher Weise die Darstellung eines geschichtlichen Ereignisses oder einer historischen Epoche «eine erfahrungsstiftende Qualität [darstellt], die rückblickend Vergangenes neu zu erkennen lehrt» (Koselleck 2003 [2000], 24), und danach zu fragen, wie die Geschichtsdarstellungen in den Filmen vor dem Hintergrund des ägyptischen Nationalismus als «Grundlage kollektiver Identitätsbildung» (A. Assmann 2006, 47) betrachtet werden können. Frank Kessler regt zum Gebrauch einer «historisch-pragmatische[n] Herangehensweise» an, um «Hypothesen über die institutionell intendierte Bedeutungsproduktion» zu formulieren, die dabei helfen können, «filmische Texte innerhalb eines historischen Bedeutungsrahmens zu verstehen» (Kessler 2002, 109f.). Werden Filme, wie WEDAD

(DMG WIDĀD, Fritz Kramp, ET 1936), LASHIN (DMG LĀŠĪN, VERRÄTER AM NIL, Fritz Kramp, ET 1938) oder RAYA W SEKINA (DMG RAYĀ WA-SAKĪNA, DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO, Salah Abu Seif, ET 1953), die das Korpus meiner Untersuchung bilden, innerhalb unterschiedlicher nationaler und institutioneller Zusammenhänge gezeigt, so gilt es die Begrenztheit dieser Rahmungen durch die «Verdoppelung der Blickwinkel» zu relativieren, wie es Michael Werner und Bénédicte Zimmermann in ihrer *Histoire croisée* genannten multiperspektivischen Art der Geschichtsbetrachtung vorschlagen (Werner/Zimmermann 2002, 618). Sich daraus ergebende Asymmetrien zwischen arabischer und europäischer Filmwahrnehmung innerhalb der jeweiligen «medialen Konstellationen in ihren historischen Bedingtheiten theoretisch zu fassen» (Tröhler 2014, 16), ist eines der zentralen Anliegen dieser Arbeit.³ Die interdisziplinäre Perspektivierung der filmwissenschaftlichen Fragestellung wird mir dabei helfen, die «kumulative Dynamik medialer Phänomene» (ebd.) herauszuarbeiten.

Mittels des «Überkreuzens» von auf spezielle Rahmenbedingungen zugeschnittenen Hypothesen (Werner/Zimmermann 2002, 618) und der Betrachtung medialer Konstellationen wird ersichtlich, dass sich Konvergenzen nicht zufällig ergeben, sondern in Resonanz zu zeitgenössischen wissenschaftlichen, gesellschaftlichen, philosophischen und ästhetischen Debatten treten, von denen viele indes nur innerhalb eines bestimmten kulturellen und nationalen Rahmens Bestand haben. Um zu verhindern, dass der Eurozentrismus durch die Hintertür der Theorieebene wieder zum Maßstab erhoben wird, schlagen Werner und Zimmermann vor, «die Verflechtung der Themen und Gegenstände» auch hinsichtlich der «Dispositive der Erkenntnisproduktion» zu berücksichtigen (ebd., 636). Diesem Anspruch gerecht zu werden, erweist sich bisweilen als schwierig, da die islamische Bildkunst bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts «in erster Linie dekorativen Zwecken diene» (Shafik 1996, 71). So wurde sie «früher – im Gegensatz zu anderen Kunstformen wie Dichtung und Musik – nur als Handwerk betrachtet und folglich auch nicht zum Gegenstand von Theorie und Forschung erhoben» (ebd.). Im antiken Griechenland wurde hingegen bereits zwischen dem 4. Jahrhundert vor und dem 1. Jahrhundert nach Christus damit begonnen, «verschiedene ‹Schulen› der Plastik und Malerei miteinander zu vergleichen und [...] über Vorzüge und Nachteile der Methoden, Stile und Überlieferungen, durch die sich die Meister verschiedener Städte auszeichneten», zu diskutieren (Gombrich 1996 [1950], 99).

3 Diese Herangehensweise ist durch die Arbeiten und Diskussionen innerhalb des Nationalen Forschungsschwerpunkts NCCR Mediality («Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen: Historische Perspektiven») der Universität Zürich, dem ich zwischen 2014 und 2017 angehörte, inspiriert worden.

Neben dem Ungleichgewicht in Bezug auf die Theoriebildung führen auch desolate Zustände in ägyptischen Bibliotheken und Archiven, auf die ich an anderer Stelle ausführlich eingehen werde (vgl. Kapitel II.6) sowie die Tatsache, dass arabischsprachige Texte nur selten in europäische Sprachen übersetzt sind, dazu, dass meine transnationale Untersuchung einen Überhang an europäischer Theorie aufweist. Zu den genannten institutionellen und disziplinären Einschränkungen, um dem gewählten Ansatz vollends gerecht werden zu können, gesellen sich persönliche: Meine Arabischkenntnisse sind begrenzt, sodass ich im wissenschaftlichen Rahmen auf (bestehende und selbst veranlasste) Übersetzungen zurückgreifen musste. Auch deshalb kann diese Arbeit das hehre Ziel einer vollständig ausgewogenen transnationalen Untersuchung nicht erfüllen. All diese Umstände haben Auswirkungen auf die transnationale Perspektive, die ich im Hinblick auf meinen Untersuchungsgegenstand zu entwickeln versuche.

Eine weitere Inkongruenz ergibt sich aus der Tatsache, dass das Medium Film in Europa erfunden wurde und sich ägyptische Filmschaffende meist einer europäisch geprägten Bildsprache bedienten, anstatt auf traditionell arabische Bildgebungsverfahren, wie die Miniaturmalerei oder die Ornamentkunst zurückzugreifen (vgl. Shafik 1996, 71). Die Liste der Beispiele der Inkongruenzen ließe sich beliebig fortsetzen, denn schließlich befinden sich die Filmbeziehungen zwischen der arabischen Welt und Europa bis heute in einer Schiefelage:

Sowohl Finanzierung als auch technische Ausstattung werden durch Koproduktion mit Europa [...] kompensiert. Die so produzierten Filme müssen [...] europäischen Marktansprüchen genügen. Beides reproduziert in aller Regel reduzierte Sichtweisen auf die Region und bedient weder Sehgewohnheiten des arabischen Mainstream noch des alternativen Kinos. (Neidhardt 2013, 344)

Während US-amerikanische Blockbuster in Ägypten (in zensurierter Form) gezeigt werden, gelangen ägyptische Filme, die in der arabischen Welt produziert wurden, nur selten in europäischen oder US-amerikanischen Kinos zur Aufführung. Ausnahmen bilden der Film IMARAT YA 'QUBIYAN (DMG 'IMĀRAT YA 'QŪBIYĀN, YACUBIAN BUILDING, Marouan Hamed, ET 2006), der auf einem internationalen Bestseller aus Ägypten basiert und als exemplarische Gesellschaftsstudie der Mubarak-Ära gilt, der Film CAIRO 678 (Mohammed Diab, ET 2011), der sexuelle Gewalt in Ägypten thematisiert, sowie Filme wie AL MIDAN (THE SQUARE, Jehane Noujaim, ET, USA 2013) oder AKHER AYAM EL MADINA (IN THE LAST DAYS OF THE CITY, Tamer el Said, ET 2016), die in der Zeit der Tahrir-Proteste oder der unmittelbaren Folgezeit angesiedelt sind. Überhaupt haben westliche Kulturinstitutionen wie beispielsweise die Internationalen Berliner Filmfest-

spiele, die Tamer el Said 2016 für *AKHER AYAM EL MADINA* den Caligari-Filmpreis verliehen, nach 2011 vermehrt ägyptische Filme ins Programm genommen. Allgemein scheint der Arabische Frühling in den westlichen Ländern das Interesse für arabisches Film- und Kulturschaffen belebt zu haben. Auch diese Untersuchung steht letztlich im Kontext westlicher Faszination für die Aufstände in der arabischen Welt, die zu Beginn der 2010er-Jahre für kurze Zeit die Utopie in greifbare Nähe zu rücken schienen, demokratische Regierungsformen könnten sich in einigen Ländern des Nahen Ostens und dem Norden Afrikas etablieren. Mein Interesse, das durch die Umwälzungen geweckt wurde, brachte mich dazu, eine weitere Asymmetrie aufzudecken. Diese bildet den eigentlichen Ausgangspunkt meiner Untersuchung: Obwohl deutsche und europäische Filmschaffende in Ägypten beim Aufbau der ägyptischen Tonfilmindustrie als Regisseure, Kameramänner und Filmarchitekten mitarbeiteten, finden sie und die Filme, an denen sie mitwirkten, in den in europäischen Sprachen verfassten Filmhistoriografien keine Erwähnung. In Ägypten hingegen sind die frühen Tonfilme, die unter der Beteiligung von Europäern hergestellt wurden, fester Bestandteil des Filmkanons, und die Namen der ausländischen Akteure gehen aus den filmhistorischen Schriften hervor. Dieser Umstand zieht die Frage nach sich, welchen Kriterien Filmgeschichtsschreibung in den jeweiligen Ländern unterliegt. Und er regt an, danach zu fragen, wie ein filmhistorischer Abschnitt, der in Ägypten im Zentrum der Filmgeschichtsschreibung steht, in den Filmhistoriografien europäischer Provenienz indes bestenfalls an den Rändern liegt, mittels transnationaler Perspektive ins Zentrum gerückt werden kann, ohne den Gegenstand rein durch die Fragestellung zu erschaffen.

These

Die Geschichte der deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit, die ich in meiner Arbeit zu entfalten suche, wird durch folgende Thesen angeleitet. Die frühen ägyptischen Tonspielfilme, die zwischen den 1930er- und 1950er-Jahren nach Europa gelangten, bilden kein homogenes Korpus, das unter konstanten politischen Produktionsbedingungen entstand. Vielmehr waren auch die medialen Entstehungs-, Verwertungs- und Rezeptionsbedingungen in diesen Jahrzehnten, in denen sich unter anderem der Medienumbruch vom Stummfilm zum Tonfilm vollzog, im Wandel. Vor diesem Hintergrund gilt es zu analysieren, innerhalb welcher ›medialen Konstellationen‹ oder ›Zeitschichten‹ die Filme produziert, distribuiert und rezipiert wurden, und welche Schauanordnungen, Angebotsformen, Aufführungspraxen und ästhetischen Diskurse den Blick auf die ersten autochthon

ägyptischen bewegten Bilder in Ägypten und Deutschland präfigurierten. Die Inkongruenzen, die sich bei der Berücksichtigung von Meldungen und Filmrezensionen aus Ägypten und Europa zeigen und sich aus der Doppelung der Perspektive ergeben, will ich nutzen, um einen transnationalen Blick auf den Entstehungsprozess der ägyptischen Tonfilmindustrie im Spannungsfeld Ägypten – Europa zu werfen. Die Hypothesen über die Rezeption werden in «induktiv verfahrenender Pragmatik» (Werner/Zimmermann 2002, 622), das heißt aus den Quellen heraus, entwickelt. So möchte ich argumentieren, dass sich Unterschiede in der Rezeption der Filme durch ägyptische und deutsche Filmzuschauende zwar sehr wohl vor dem Hintergrund der jeweiligen politischen Erfahrung deuten lassen, jedoch nicht primär auf semantischer, sondern vor allem auf stimmungshafter Ebene abzeichnen: Dieses Wahrnehmungserlebnis geht von der Medialität des Films aus und verbindet sich mit der jeweiligen soziokulturellen Erfahrung, ruft also gesellschaftliche und politische Themen und Erinnerungen auf. Um diese These zu untermauern, perspektiviere ich Aussagen aus den Rezensionen durch Schriften zum Begriff der Atmosphäre. Dem erst in jüngerer Zeit in die Filmwissenschaft eingeführten Konzept der Atmosphäre (Brunner/Schweinitz/Tröhler 2011), das auch Begriffe wie Stimmung und Aura mitdenkt, haftet eine gewissen Unschärfe an. Sie resultiert daraus, dass das Geschehen, das sich während der Filmsichtung zwischen Leinwand und Zuschauenden, zwischen deren Neuronen und den Silberkristallen der Gelatineschicht oder den Pixeln und Schallwellen, die die vorfilmische Inszenierung auf dem Bildschirm wiedergeben, von solcher Komplexität ist, dass niemals alle Aspekte gleichzeitig betrachtet werden können (vgl. Tröhler 2011, 15). Diesen Umstand berücksichtigend werde ich im Rahmen der Analyse der Fallbeispiele verschiedene Aspekte des Atmosphärischen untersuchen und stimmungshafte Betrachtungsweisen aus den verschiedenen Ländern mit zeitgenössischen und kulturimmanenten Stimmungsbegriffen konfrontieren. Dabei widme ich jedem der drei Filmbeispiele ein eigenes Kapitel: Die Filme repräsentieren drei Jahrzehnte transnationaler Filmbeziehung vor dem Hintergrund medialer, gesellschaftlicher und politischer Umbrüche.

Zum Aufbau der Arbeit

Die Untersuchung gliedert sich in insgesamt sechs Kapitel. Das erste Kapitel «Die transnationale Perspektive» präsentiert einschlägige methodologische Ansätze zur Entwicklung transnationaler Fragestellungen in der Geschichtswissenschaft und fragt danach, wie sich deren Potenzial produktiv nutzen lässt, um die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit zu

erhellen. Dabei stehen die von Michael Werner und Bénédicte Zimmermann entwickelten Ideen zur *Histoire croisée* sowie der durch Sebastian Conrad und Shalini Randeria in die deutschsprachige Geschichtswissenschaft aufgenommene Ansatz zur *Entangled History* im Zentrum. Ergänzt werden diese durch Beiträge wichtiger Vordenkerinnen und Vordenker der postkolonialen Forschungsrichtung wie Edward Said und Homi K. Bhabha.

Im zweiten Kapitel «Überlegungen zur filmgeschichtswissenschaftlichen Methodologie in transnationaler Perspektive» lege ich dar, welche filmwissenschaftlichen Modelle, Methoden und Betrachtungsweisen diese Arbeit inspirieren. Das wichtigste methodische Fundament meiner Untersuchung bildet die *New Film History*. Zu diesem Vorgehen liefern mir die Historische Pragmatik, die Medienarchäologie sowie die transnationale und postkoloniale Film- und Geschichtswissenschaft wesentliche Impulse, um das wenig erforschte deutsch-ägyptische Filmintermezzo zu untersuchen. Doch auch angesichts dieser theoretisch-methodischen Kombination begebe ich mich auf unsicheres Terrain, was über den Erkenntnisgewinn der Fragestellung hinaus dazu anregt, zu überlegen, welche Chancen und Risiken sich aus der Zusammenführung von *New Film History* und Transnationalismus im Hinblick auf zukünftige Untersuchungsgegenstände ergeben.

Das dritte Kapitel «Atmosphären» widmet sich der Frage, wie sich Aussagen über das stimmungshafte Erleben von Filmen, das in der kulturell verankerten Rezeption zutage tritt, mittels der ästhetischen Kategorie der Atmosphäre konturieren lässt. An diesem Punkt werden historische Stimmungsbegriffe sowie philosophische Überlegungen der Phänomenologen Hermann Schmitz und Gernot Böhme als entscheidende Anregungen einbezogen. Der in der Kunstwissenschaft seit den 1990er-Jahren etablierte Begriff kann für filmwissenschaftliche Fragestellungen fruchtbar gemacht werden (vgl. Tröhler 2011, 13). Dabei taucht im Anschluss an den Band *Filmische Atmosphären* (Brunner/Schweinitz/Tröhler 2011) die Frage auf, welcher Modifikationen die Konzepte des Stimmungshaften bedürfen, um der filmischen Medialität, von der diese Atmosphäre ausgeht, aus historischer Perspektive gerecht zu werden (ebd., 15). Aus filmhistorischer und aus ästhetischer Sicht beleuchtet, wird die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit so zum Gegenstand einer transnationalen, in der *New Film History* angesiedelten Fragestellung, die dem stimmungshaften Erleben des Films in den unterschiedlichen Rezeptionsweisen in Ägypten und Deutschland auf die Spur kommen will.

Die Kapitel vier bis sechs beinhalten die drei exemplarischen Einzelanalysen der in deutsch-ägyptischer Filmzusammenarbeit entstandenen, verbreiteten und wahrgenommenen Filme, die ich in der chronologischen

Reihenfolge ihrer Entstehungszeit präsentiere. Dabei wird jeweils die transnationale Produktion, Distribution und Rezeption der Filme im historisch-kulturellen Kontext untersucht. Gestützt auf zahlreiche Rezensionen versuche ich hier meine These zu begründen, nach der sich die Wahrnehmung der ägyptischen Filme in Deutschland von jener in Ägypten vor allem auf stimmungshafter Ebene unterschied. So thematisiert das vierte Kapitel die transnationale Entstehungs- und Verwertungsgeschichte des ägyptischen Tonspielfilms *WEDAD* (Fritz Kramp, ET 1936), der als erster autochthoner Spielfilm Ägyptens und der arabischen Welt in Europa öffentlich vorgeführt wurde. Anhand dieses Musikfilms, dessen Regisseur ein Deutscher war und dessen Hauptrolle die im Nahen Osten berühmte ägyptische Sängerin Oum Kulthum übernahm, untersuche ich, wie der Film im transnationalen Raum Ägypten – Deutschland rezipiert wurde. Dabei ergeben sich folgende Fragen: Warum wurde der in ägyptischen Kinos außerordentlich erfolgreiche Film in Europa nur auf Festivals gezeigt? Erachteten die Filmverleihgesellschaften den Film als ungeeignet für das europäische Publikum, da er den Orient authentischer darstellte, als sie ihn möglicherweise imaginierten? Oder lag es daran, dass die langen Gesangseinlagen des Musikfilms in Ägypten als ästhetischer Genuss wahrgenommen wurden, während man sie in Europa als langweilig empfand? Und warum zählt der Film in Ägypten zum Filmkanon, während er in Deutschland trotz der Spielleitung eines deutschen Regisseurs gänzlich unbekannt ist? Um Antworten auf diese sich aus den deutsch- und arabischsprachigen Berichten über den Film ergebenden Fragen zu finden sowie ein Verständnis für das stimmungshafte Erleben des Films im jeweiligen kulturellen Kontext zu wecken, werden musikethnologische Begriffe aus Ägypten und Deutschland beigezogen.

Während *WEDAD* in Europa ausschließlich auf den internationalen Filmfestivals in London und Venedig zu sehen war, handelt es sich beim Film *LASHIN* (*VERRÄTER AM NIL*, Fritz Kramp, ET 1938) um den ersten ägyptischen Spielfilm, der regulär in deutschen Kinos gezeigt wurde. Diesem Film, für den das Studio Misr nach dem Erfolg von *WEDAD* erneut Fritz Kramp als Regisseur einsetzte, ist das fünfte Kapitel gewidmet. Die Konstellation der Rezeption in Deutschland und Ägypten ist hier in besonderem Maße durch disparate institutionelle und politische Rahmungen geprägt: In Ägypten wurde der Film in politisch instabiler Zeit als «majestätsbeleidigend» (Ramzi 1995, 144) eingestuft und zunächst verboten; die Kinoauswertung im Deutschen Reich fand 1941 vor dem Hintergrund des Afrikafeldzuges statt, mit dem der Film indirekt in Zusammenhang gebracht wurde. Wie beeinflussten die jeweiligen politischen Konstellationen, in denen der Film gezeigt wurde, die Atmosphäre der Filmwahrneh-

mung? Welche Rolle spielten Jahrhunderte alte Stereotype bei der Wahrnehmung durch europäische Zuschauerinnen und Zuschauer?

Das sechste Kapitel behandelt den Film *RAYA W SEKINA* (*RAYA UND SEKINA / DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO*, Salah Abu Seif, ET 1953). Zwischen diesem und den Filmen aus den 1930er-Jahren hatten mehrere Zäsuren stattgefunden. So entstand der *RAYA W SEKINA* beispielsweise nicht in transnationaler Zusammenarbeit, erntete jedoch die Früchte der vorangegangenen gemeinsamen deutsch-ägyptischen Schaffensperiode. Ein weiteres Novum bestand darin, dass der Film als erster ägyptischer Spielfilm synchronisiert in den deutschen Kinos der BRD lief und in deutschen und ägyptischen Kinos Erfolge feierte. Wie schaffte es *RAYA W SEKINA* als erster ägyptischer Film, breite Zuschauerschaften in Ägypten und Deutschland zu gewinnen? Welche Auswirkungen hatte der mediale Wechsel durch die Synchronisierung auf die akustische Wahrnehmung? Löste seine Betrachtung in beiden Ländern trotzdem ähnliche Stimmungen aus oder wurde der Film in den beiden Kulturkreisen unterschiedlich wahrgenommen?

Im Übrigen erfüllte sich, während der Film entstand, der Traum vieler Ägypterinnen und Ägypter, den unbeliebten König loszuwerden und eine neue politische Ära einzuläuten. So bietet es sich auch an, die drei historischen Filme vergleichend zu betrachten und danach zu fragen, wie sich die Blickweisen auf die Vergangenheit unter dem Vorzeichen des jeweils eine neue Stufe erreichenden Nationalismus wandeln?

Editorische Bemerkungen

Es ist zu vermuten, dass die Analyse der Produktion, Distribution und Rezeption der in deutsch-europäisch-ägyptischer Filmkooperation entstandenen Filme bisher weitgehend unbeachtet blieb, weil es nicht viele Personen in der Filmwissenschaft gibt, die des Deutschen und des Arabischen mächtig sind. In meiner Studie habe ich mir vorgenommen, diese Forschungslücke mittels einer transnationalen Blickweise auf deutsche und arabische Quellen zu schließen oder zumindest zu reduzieren. Bei den ägyptischen Quellen und Filmen handelt es sich um in europäische Sprachen übersetzte Versionen, die entweder bereits existierten oder eigens für diese Arbeit angefertigt wurden. Bei aller Sorgfalt und Entschlossenheit, das sprachliche Handicap zu überwinden, muss doch gesagt werden, dass eine komplett zweisprachige Person wahrscheinlich anders an den Gegenstand herantreten wäre und möglicherweise andere Akzente gesetzt hätte. Indem ich diese Ausgangslage transparent mache, möchte ich klarstellen, dass meine Arbeit mit Hilfe der Analyse der Beispielfilme sowie von deren Begleitmaterialien und Rezensionen einen Versuch dar-

stellt, das filmhistorische Neuland der transnationalen deutsch-ägyptischen Filmgeschichte zu betreten, ohne den Anspruch auf Allgemeingültigkeit zu erheben.

Was die Rückübersetzung europäischer Namen und Filmtitel aus dem Arabischen ins Deutsche betrifft, fällt auf, dass es in der Literatur angesichts der Tatsache, dass das Arabische eine Konsonantenschrift ist, häufig zu Vokalverschiebungen kommt, was bisweilen zu Verwechslungen führen kann. Eine weitere Herausforderung besteht darin, arabische Eigennamen und Filmtitel in das lateinische Alphabet zu überführen. Hierfür werden in dieser Untersuchung in Europa gängige Ausdrücke – wie zum Beispiel der Koran – in der im Duden aufgeführten, eingedeutschten Version des Begriffs verwendet. Ähnlich wird mit den Namen berühmter Persönlichkeiten, beispielsweise König Faruk oder Gamal Abdel Nasser, verfahren. Für diese verwende ich die in der deutschsprachigen Literatur oder im Pressewesen etablierte Schreibweise. Unbekannte Namen und Filmtitel werden hingegen bei der ersten Nennung einmalig in Klammern zusätzlich in der üblichen Transkriptionsweise der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (DMG) wiedergegeben; in der Folge wird aus Gründen der Lesbarkeit eine stark vereinfachte Form benutzt. Ausnahmen bilden die Namen der arabischen Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, die ich für diese Arbeit übersetzen ließ. Letztere gebe ich durchgehend in nach den Regeln der DMG transkribierter Schreibweise an.

In vielen ägyptischen und deutschen Zeitungen und Zeitschriften der Zeit, dies sei hier ebenfalls angemerkt, werden die Schreibenden übrigens nicht namentlich genannt. Daher verzichte ich in meiner Untersuchung auf das für diese Fälle übliche N. N. (Nomen nescio) und gebe in den Referenzen lediglich den Zeitschriftennamen und das Herausgabedatum an. In einigen wenigen Fällen liegen mir außerdem Quellen aus Nachlässen vor, die nicht alle Angaben, so etwa keine Jahreszahlen, enthalten. Diese kennzeichne ich mit o. S. (ohne Seitenzahl) oder o. J. (ohne Jahr).

Zitate aus dem Englischen und Französischen habe ich, wo im Literaturverzeichnis nicht anders angegeben, selbst übersetzt.

I Die transnationale Perspektive: Blickweisen

Nicht nur fertige Filme zirkulierten seit Anbeginn der Filmgeschichte weltweit. Seit Ende des 19. Jahrhunderts reisten Filmschaffende, wie die Lumière-Kameramänner Alexandre Promio und Gabriel Veyre mit Filmkameras und Stativen ausgerüstet um den Globus, um bewegte Reisebilder touristischer Destinationen einzufangen. Gleichzeitig starteten Pionierinnen und Pioniere in vielen Ländern erste Filmexperimente. Dies war nur durch ein transnationales Zirkulieren europäischerameratechnik möglich. Während die meisten jener filmischen Bewegungen von Europa ausgingen, zeichnete sich in den 1920er-Jahren ein Richtungswechsel ab. Erstmals begaben sich junge ägyptische Filminteressierte nach Europa, um sich ausbilden zu lassen. Außerdem wurden europäische Fachleute für Technik und künstlerische Gestaltung von ägyptischen Filmstudios eingekauft. Gemeinsam mit den europäischen Spezialisten drehte diese Generation ägyptischer Pionierinnen und Pioniere in der Folge erste hochwertige Tonspielfilme, die ab Mitte der 1930er-Jahre auch außerhalb der arabischen Welt vorgeführt wurden.

In den in europäischen Sprachen verfassten Filmgeschichtsbüchern findet sich wenig bis nichts über die Filme, die im Rahmen dieser Zirkulationsbewegungen entstanden. In der ägyptischen Filmgeschichtsschreibung gilt die Epoche, die mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs endete, jedoch als entscheidender Entwicklungsschritt hin zu einer eigenständigen, von Europa unabhängigen Filmproduktion. Und einige der in transnationaler Zusammenarbeit entstandenen Filme werden heute den ägyptischen Filmklassikern zugerechnet. So zählte eine aus international anerkannten Filmkritikern und Filmhistorikerinnen zusammengesetzte Kommission beispielsweise den Film *LASHIN (VERRÄTER AM NIL, Fritz Kramp, ET 1938)* zu den 100 wichtigsten ägyptischen Filmen (vgl. *Al Ahram Weekly*, 15.–21.03.2007). Die Diskrepanz zwischen der Unbekanntheit der Filme in Europa und ihrer Zugehörigkeit zum Filmkanon in Ägypten veranlasst mich dazu, das Phänomen der europäisch-ägyptischen Filmzusammenarbeit aus transnationaler Perspektive zu betrachten. Sie erlaubt es, ein Kapitel der internationalen Filmgeschichte ins Zentrum zu rücken, welches aus deutscher Perspektive jenseits der Grenzen nationaler Filmgeschichtsschreibung liegt. Seit dem Ende des Kalten Krieges und dem Fortschreiten der Globalisierung hat sich der Begriff ›transnatio-

nal» in den Kultur- und Geisteswissenschaften etabliert und ist dabei, den Begriff «international» zu verdrängen. Die beiden Bezeichnungen überlappen sich weitgehend, außer dass erstere die «übernationale» Beziehung erfasst und die Kategorie des Nationalen hinter sich lassen möchte, während letztere, wie im Wortlaut ersichtlich, die horizontale Beziehung «zwischen» zwei oder mehreren Staaten betont. Ich werde mich nun dennoch zunächst den Begriffen des Nationalen und des Transnationalen annähern, um unterschiedliche Ansätze der transnationalen Geschichtsschreibung zu erläutern, die ich im Hinblick auf meine Fragestellung als hilfreich erachte. Dabei beginne ich mit Ernest Gellners vorläufiger Definition der Nation:

Erstens: Zwei Menschen gehören derselben Nation an, wenn sie – und *nur* wenn sie – dieselbe *Kultur* teilen, wobei Kultur ihrerseits ein System von Gedanken und Zeichen und Assoziationen und Verhaltens- und Kommunikationsweisen bedeutet.

Zweitens: Zwei Menschen gehören derselben Nation an, wenn sie und nur wenn sie einander als Angehörige derselben Nation *anerkennen*. Mit anderen Worten: *Der Mensch macht die Nation*; Nationen sind die Artefakte menschlicher Überzeugungen, Loyalitäten und Solidaritätsbeziehungen.

(Gellner 1991, 16; Herv. i. O.)

Gellner nimmt dem Begriff seine mythologische Dimension, die impliziert, dass es sich bei einer Nation um eine natürliche Einheit handelt. Diese Vorstellung war bis ins 18. Jahrhundert vorherrschend und ist bereits in der Etymologie des Wortes «Nation» angelegt. So ist etwa im Herkunftswörterbuch des Duden zu lesen:

Das seit dem Ende des 14. Jahrhunderts bezeugte Fremdwort geht auf lat. *natio* (*nationis*) «das Geborenwerden; das Geschlecht; der (Volks)stamm; das Volk» zurück [...]. So bezeichnet «Nation» also eigentlich den natürlichen Verband der durch «Geburt» im gleichen Lebensraum zusammengewachsenen und zusammengehörenden Menschen, ein Volk in seiner Gesamtheit und geschichtlichen Eigentümlichkeit. (Duden. *Das Herkunftswörterbuch* 1989, 480)

Bis heute stellt die Debatte um den Begriff der Nation und die Frage, was eine Person berechtigt, einer Nation anzugehören, in vielen Ländern ein Politikum dar. Im Hinblick auf meine Fragestellung erachte ich Gellners Definition als fruchtbar, da sie daran erinnert, dass das seit dem Zeitalter der Nationalstaaten dominierende nationalstaatliche Denken kein unumstößliches Naturgesetz darstellt, sondern Verhandlungssache ist. Dies wird im Nahen Osten nicht nur angesichts der durch die Kolonialmächte definierten Grenzziehungen nach dem Zusammenbruch des Osmanischen Reichs deutlich. Auch die multiethnische Zusammensetzung Ägyptens,

die aufgrund der besonderen geografischen Lage des Landes zwischen Europa, Afrika und Asien begünstigt ist, macht es notwendig, den Begriff der Nation nicht biologistisch zu denken:

Multiraciale depuis toujours, la société égyptienne n'a jamais adhéré à la théorie de la pureté ethnique. Située au carrefour de plusieurs continents, l'Égypte constitue le lieu de rencontre de nombreuses populations, qui y ont imprimé leur marque, et qu'elle a su assimiler. (Youssef 1996, 54)

Das Land Ägypten als Ort der Begegnung unterschiedlicher Ethnien wird in dieser Arbeit noch in mancher Hinsicht eine Rolle spielen. Etwa, wenn es darum geht, danach zu fragen, welche filmischen Repräsentationsmodi innerhalb der in deutsch-ägyptischer Filmzusammenarbeit entstandenen Filme zur nationalen Mythenbildung Ägyptens beitragen. Die Stoßrichtung mag an dieser Stelle zunächst willkürlich erscheinen, liegt jedoch angesichts der Tatsache auf der Hand, dass die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit durch das Studio Misr initiiert wurde, das übersetzt Studio Ägyptens heißt und das Anliegen, ein nationales Kino für Ägypten zu schaffen, bereits im Namen trägt. Wenn das Nationale also nur als interkulturelle und im Fall von Ägypten als multiethnische Gemeinschaft interpretiert werden kann, wirkt dies auch auf das Verständnis des Transnationalen ein.

Die aus dem Lateinischen stammende Präposition <trans> bedeutet wörtlich übersetzt <jenseits> oder <über etwas hinaus>, somit besagt <transnational> zunächst einmal <jenseits des Nationalen / über das Nationale hinausgehend>. Für die Geschichtswissenschaft definieren Hartmut Kaelble, Martin Kirsch und Alexander Schmidt-Gernig <transnational> als «all diejenigen Interaktionen zwischen Individuen, Gruppen, Organisationen und Staaten [...], die über Grenzen hinweg agieren und dabei über den Nationalstaat hinausgehende Strukturmuster ausbilden» (2002, 9). Der Begriff des Transnationalen findet seit einigen Jahren disziplinenübergreifend Verwendung, wie Sarah Dellmann und Frank Kessler feststellen:

Yet, not only in Cinema Studies, but also in Humanities and Social Sciences in general, the term <international> seems to have lost ground over the past two decades whenever historical issues are addressed that cannot be confined within the category of the national. In particular due to the <postcolonial turn> in many fields, the term of the <transnational> has emerged as a guiding concept. (Dellmann/Kessler 2016, 126)

Dennoch plädieren sie dafür, beide Begriffe beizubehalten und machen Vorschläge, wie sie voneinander abzugrenzen sind. Um die Kategorie des Transnationalen weder zu eng zu fassen noch so weit zu öffnen, dass sie

bedeutungslos wird, schlagen sie vor, keinen präskriptiven «Top-down-Ansatz» (ebd.) zu verfolgen, sondern danach zu fragen, welche Untersuchungsanordnungen und spezifischen Fragestellungen innerhalb dieser Sparte subsumiert werden (vgl. ebd., 127). Anders als die Geschichtswissenschaftler Kaelble, Kirsch und Schmidt-Gernig, die hauptsächlich auf übernationale «Interaktionen zwischen Individuen, Gruppen, Organisationen und Staaten» fokussieren, kommen Dellmann und Kessler für die Filmwissenschaft zu dem Ergebnis, dass «nicht-staatliche Beziehungen [...] als Dynamik» (ebd.) betrachtet, den kleinsten gemeinsamen Nenner transnationaler Untersuchungen bilden. Mir erscheint diese minimale Differenzierung problematisch, da sich anhand der deutsch-ägyptischen Filmbeziehung zeigen lässt, dass die Grenzen zwischen staatlicher und nicht-staatlicher Zusammenarbeit fließend sind: zum Beispiel, wenn eine auf höchster Regierungsebene eingefädelte Wirtschaftsbeziehung durch den privatwirtschaftlich organisierten Techniktransfer schließlich eine Form des kulturellen Austauschs hervorbringt. Letzten Endes müssen auch Dellmann und Kessler eingestehen, dass es schwierig ist, die Kategorie des Transnationalen trennscharf von der des Internationalen zu unterscheiden, denn sie halten fest, dass die Stärke des Begriffs des Transnationalen in Abgrenzung zum Internationalen in «wenig mehr, als einer Distanzierung vom Nationalismus und nationalistischen Ideologien» besteht (ebd.).

Ausgehend von Gellners sowie Kaelble, Kirsch und Schmidt-Gernigs Definitionen und Dellmann und Kesslers Überlegungen richte ich meinen Blick im Folgenden auf die transnationale Geschichtswissenschaft. Dabei nehme ich besonders die Ansätze der *Histoire croisée*, der *Entangled History* sowie der postkolonialen Geschichtsschreibung ins Visier, da mir diese am geeignetsten erscheinen, um die transnationale, deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit zu untersuchen.

1 *Histoire croisée* und *Entangled History*

Die «*Histoire croisée*» stellt einen multiperspektivischen Ansatz der Geschichtsbetrachtung dar und wurde erstmals vom französischen Historiker und Germanisten Michael Werner und der französischen Historikerin und Politikwissenschaftlerin Bénédicte Zimmermann entwickelt (2002, 607–636). Ausgehend von der Beobachtung, dass vergleichende und transferorientierte Historiografien dazu neigen, den Untersuchungsgegenstand apriorisch zu präfigurieren, regen sie dazu an, unterschiedliche national geprägte Perspektiven auf den zu untersuchenden geschichtlichen

Abschnitt einzunehmen, um die Transferbeziehungen von zwei oder mehreren miteinander zu vergleichenden raumzeitlichen Entitäten zu analysieren. Diese «Verdoppelung der Blickwinkel» (ebd., 618) soll potenzielle Verzerrungen im Erkenntnisprozess aufdecken und relativieren. Ziel ist es, Asymmetrien im Transfer der Vergleichsobjekte aufzudecken und deren «dynamische Differenzen» (ebd., 632) für den Erkenntnisprozess fruchtbar zu machen. Um dies zu erreichen, stellen Werner und Zimmermann folgende Überlegung an:

Das Ineinander von relativierenden Faktoren, wo das Transnationale nur eine von mehreren Größenordnungen ist, und konstituierenden Komponenten, wo sich das Transnationale als eine Welt mit eigener Dynamik entfaltet, lässt sich – analog, aber nicht spiegelbildlich – auch auf der Ebene der Methoden und Verfahren festmachen, mit deren Hilfe die Objekte konstruiert werden.
(ebd.)

Dies soll verhindern, dass sich Eurozentrismen oder andere verzerrende Maßstäbe durch die Hintertür der Methodenwahl in die Untersuchung einschleichen. So verlangen Werner und Zimmermann, dass die Forschenden ihre eigenen sprachlichen, begrifflichen, disziplingeschichtlichen und politischen Beschränkungen sowie ihre institutionell und national begrenzten Rahmenbedingungen reflektieren und explizit formulieren. Ein weiterer Schritt, diesem Anspruch gerecht zu werden, besteht für die beiden Forschenden darin, mit unterschiedlichen Untersuchungsmaßstäben zu experimentieren.

Verschiedene Zeit- und Raumabstände zum Objekt ließen, so heißt es, jeweils neue Eigenschaften des Objekts erkennen, deren Kontraste wiederum in die historische Analyse zu integrieren seien. In der Tat erlauben es [...] unterschiedliche zeitliche Untersuchungsskalen, die Validität der Analysekategorien zu testen. In ihrem Licht können die Kategorisierungsprozesse überprüft werden, die wir in den Mittelpunkt der Untersuchung gerückt haben.
(ebd., 626f.)

Wenn Werner und Zimmermann dazu einladen, mit räumlichen und zeitlichen Perspektiven zu spielen und beispielsweise propagieren, zwischen diachroner und synchroner Betrachtungsweise zu changieren, so liefern sie auch auf dieser Ebene Anregungen, die durch Herkunft, dominierende wissenschaftliche Paradigmen und institutionelle Verortung zwangsläufig eingeschränkte Sichtweise immer wieder zu reflektieren und den eigenen Standpunkt kritisch zu beleuchten. Dieses Vorgehen soll auf differenzierte Weise bewusst machen, dass es keine absolute wissenschaftliche Objektivität geben kann, indem es die Position der Forschenden mitdenkt, rela-

tiviert und auf die Beschränktheit des Beobachterstandpunkts hinweist. Angesichts der Tatsache, dass Werner und Zimmermann mit ihren Überlegungen zur *Histoire croisée* ein sehr komplexes verflechtungsgeschichtliches Modell entwickeln, kann es für eine Person allein schwierig sein, allen ihren Ansprüchen gerecht zu werden. Idealerweise würde ein Team von zwei oder mehr Forschenden aus einem transnationalen Untersuchungsraum kooperieren, um größtmögliche Objektivität hinsichtlich des Untersuchungsgegenstands zu erzeugen. Selbst ein solches Ansinnen würde jedoch aufgrund der Komplexität des Ansatzes irgendwann an seine Grenzen stoßen. Obwohl das Forschen im transnationalen Team im Rahmen meiner Forschungsarbeit leider nicht realisierbar ist, dient mir die *Histoire croisée* als Ideal, dem ich mich im Zuge dieser Untersuchung so gut als möglich annähern möchte.

Als sinnvolle Ergänzung zur *Histoire croisée* ziehe ich den Ansatz der *‘Entangled History’* hinzu. Dieses tauchte zunächst in der englischsprachigen Geschichtswissenschaft auf, ehe der Historiker Sebastian Conrad und die Anthropologin Shalini Randeria es in den deutschsprachigen Raum einführten (2002). Die *Entangled History* lehnt sich an unterschiedliche transnationale Ansätze, so auch an die *Histoire croisée*, an. Sie teilt mit jener unter anderem das Anliegen, den Nationen-Begriff nicht komplett zu eliminieren, sondern ihn im Lichte eines sinnvollen Spannungsverhältnisses zur transnationalen Perspektive zu betrachten.

Das Konzept [der *Entangled History*] zielt auf die Überwindung des Tunnelblicks, der die Geschichte einer Nation/Europas im Kern aus sich heraus erklärt. Diese relationale Perspektive legt das Schwergewicht auf die konstitutive Rolle, welche die Interaktion zwischen Europa und der außereuropäischen Welt für die Spezifität der Moderne in den jeweiligen Gesellschaften gespielt hat – ohne das nationalgeschichtliche Paradigma gleich durch eine abstrakte Totalität der *‘Welt’* zu ersetzen [...]. (ebd., 17f.)

Somit kann die *Entangled History* dazu dienen, die Geschichte der ägyptischen Filmindustrie aus relationaler Perspektive zu betrachten und die Interaktion zwischen der ägyptischen und der deutschen Filmindustrie ins Zentrum zu rücken. Diese Betrachtungsweise, die die *Entangled History* mit der *Histoire croisée* teilt, erweist sich als wirksam, um Mechanismen nationaler Filmgeschichtsschreibung offenzulegen, zu hinterfragen und sinnvoll zu ergänzen. Während die *Histoire croisée* von Werner und Zimmermann entwickelt wurde, um Aspekte der deutsch-französischen Geschichte ins Visier zu nehmen, untersucht die *Entangled History* auch Transferbeziehungen zwischen Weltregionen oder Ländern, die auf den ersten Blick keine geografische, kulturelle oder politische Nähe aufweisen,

so etwa Verbindungen oder Austauschbeziehungen zwischen der Karibik und Europa (vgl. Mintz 1986) oder zwischen Deutschland und Japan (vgl. Conrad 1999). Das Besondere ist, dass dabei die reziproke Interessenlage berücksichtigt wird. So hilft diese Perspektive, das Zirkulieren von Know-how und Technik nicht nur unter dem Aspekt des Nutzens für die ägyptische Filmindustrie zu betrachten, sondern darüber hinaus danach zu fragen, welche Ziele die deutsche Filmindustrie mit der transnationalen Zusammenarbeit verfolgte. Wiederum ergänzend zur *Histoire croisée* und zur *Entangled History* möchte ich den Ansatz postkolonialer Geschichtsschreibung einbeziehen.

2 Postkoloniale Geschichtsschreibung

Zentrale Anliegen des Postkolonialismus sind die Betrachtung der Konstruktion binärer Selbst- und Fremddarstellungen in historischer Perspektive vor dem Hintergrund struktureller Ungleichheit (vgl. Said 2009 [1978]) sowie die Analyse der hierarchischen Konstruktionen von Macht, die sich in kulturellen Artefakten sowie in politischen Kontrollinstrumenten widerspiegeln (vgl. Bhabha 1994). Des Weiteren beschäftigt sich die postkoloniale Forschungsrichtung mit dem gewaltsamen Prozess der Subjektkonstitution, die mittels performativer und pädagogischer Praktiken den ›Anderen‹ als ein das Selbst konstituierendes Gegenbild erschafft (vgl. hooks 2003).

Die interdisziplinäre Forschungsrichtung des Postkolonialismus ging unter anderem aus der Debatte um Edward Saids 1978 erschienene Monografie *Orientalism* hervor. Darin analysiert Said Texte britischer und französischer Akteure aus Wissenschaft und Literatur, die den Orient thematisieren. Seine Analysen, für die er sich hauptsächlich an Michel Foucaults diskurstheoretischen Ansatz anlehnt, führen ihn zu der These, dass das Orientbild, welches in den Texten vermittelt wurde, über Jahrhunderte hinweg starke Konstanten aufwies. Somit sind die Orientdarstellungen in den Texten, Said zufolge, keine individuellen Erfindungen derer, die sie verfassen. Vielmehr bedienten sie sich bereits bestehender, durch den Westen prästrukturierter Fremdbilder, die die europäische Identität kontrastierten und konstituierten.

Der Orient grenzt nicht nur an Europa, er barg auch seine größten, reichsten und ältesten Kolonien, ist die Quelle der Zivilisationen und Sprachen, sein kulturelles Gegenüber und eines seiner ausgeprägtesten und meist variierten Bilder des ›anderen‹. Überdies hat der Orient dazu beigetragen, Europa (oder den Westen) als sein Gegenbild, seine Gegenidee, Gegenpersönlichkeit und Gegenerfahrung zu definieren.

(Said 2009 [1978], 9f.)

Diese auf konstanten Mustern beruhende Perspektive der französischen und britischen Autorinnen und Autoren aus Wissenschaft und Literatur auf den Orient bezeichnet Said als «Orientalismus». Saims zweite große These besagt, dass die von diesen Intellektuellen produzierten Orientbilder die Machtverhältnisse nicht nur abbildeten, sondern auch etablierten und legitimierten. Said unterscheidet insgesamt zwischen drei Arten des Orientalismus, die er als miteinander verwoben erachtet. Als erstes beschreibt er den Orientalismus in «akademischen Disziplinen» (ebd. 10), wie der Orientalistik und deren Nachfolgedisziplinen. Zweitens tritt Orientalismus für Said in der Literatur in Form «imaginärer Bedeutung des Orients» zu Tage, erschaffen durch «eine Vielzahl von Schriftstellern, [...] Philosophen, Politologen, Ökonomen und Juristen» (ebd. 11). Und drittens beschreibt er einen «institutionellen Rahmen für den Umgang mit dem Orient» (ebd.), den er ebenfalls als Orientalismus bezeichnet und der seit dem 18. Jahrhundert in Form von Lehrmeinungen, regulierenden Maßnahmen und Richtlinien, die sich auf den Orient bezogen, existierte. Indem Said die «Entstehung, Entwicklung und Konsolidierung des Orientalismus» (ebd., 39) in Literatur und Wissenschaft rekonstruiert, entkräftet er die häufig angeführte Behauptung, Autorinnen und Autoren solcher Texte seien politisch neutral, also nicht beteiligt am Kolonialismus gewesen. Dies, so hegt Said die Hoffnung, könne helfen, die dichotome Vorstellung des «Orients» als Gegenteil des «Okzidents» zu überwinden. Saims Ausführungen veranlassen mich, in meinem Untersuchungsfeld zum Beispiel danach zu fragen, wie die ägyptischen Filmschaffenden in ihren Filmen mit den okzidentalischen Orient-Projektionen umgehen: Schaffen sie es, dem stereotypen Fremdbild bewusst ein eigenes Orientbild entgegenzusetzen, oder nehmen sie sogenannte «Selbstorientalisierungen» (Lötscher 2005, 10) vor?

Saims Analyse, die zahlreiche kontrovers geführte Debatten entfachte, inspirierte gemeinsam mit den Schriften des französischen Psychiaters, Politikers und Schriftstellers Frantz Fanon und des indischen Literaturwissenschaftlers Homi K. Bhabha, die Begründung der Postcolonial Studies. Diese stellen keine eigene akademische Disziplin dar, sondern bilden eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf verschiedene Fragestellungen unterschiedlicher Wissenschaftszweige. Gemeinsam ist ihnen, dass sie sich mit dem Themenfeld des Kolonialismus und dessen Auswirkungen auf die Gegenwart und die Vergangenheit beschäftigen, indem sie essentialistisches Denken, wie etwa die Vorstellung, dass die Begriffe «Kultur», «Identität» oder «Nation» einheitliche, naturgegebene Kategorien darstellen, dekonstruieren. So konstatiert Bhabha in seiner 1994 erschienenen Monografie *The Location of Culture*, dass es gefährlich sei, die Welt als Zusammensetzung unterschiedlicher, ungleicher Kulturen zu betrachten,

da somit der Glaube an imaginierte Völker und Orte, wie die ›islamische Welt‹, das ›Christentum‹ oder die ›Dritte Welt‹ konserviert würde. Um diese Art essenzialistischen Denkens zu umgehen, regt er zur Schaffung »hybrider kultureller Räume« (Bhabha 1994, 11) an, in denen bisherige Wahrheiten durch kontingente Entwicklungslinien, Brüche und Widersprüche ersetzt werden sollen. Bhabhas Perspektive stellt insofern eine wertvolle Inspiration für meine Untersuchung dar, als sie dazu anregt, für die transnationale deutsch-ägyptische Filmgeschichte einen »Dritten Raum« (ebd., 55) transnationaler deutsch-ägyptischer Filmgeschichte zu eröffnen, innerhalb dessen die bisherigen Kanonisierungstendenzen nationaler Filmgeschichtsschreibung infrage gestellt sowie Inkongruenzen und Doppeldeutigkeiten sichtbar gemacht werden können.

3 Das Potenzial transnationaler Ansätze für die Betrachtung der deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit

Mit meiner Vorgehensweise einer transnationalen Betrachtung der ägyptisch-deutschen Filmzusammenarbeit mittels eines durch die *Histoire croisée*, die *Entangled History* und die postkoloniale Geschichtsschreibung inspirierten Ansatzes möchte ich die Synergien zwischen den drei Perspektiven nutzen. Mit Hilfe der *Histoire croisée* werde ich die primär in ägyptischen Historiografien beschriebene filmhistorische Epoche der ägyptisch-europäischen Filmzusammenarbeit untersuchen. Als Grundlage dienen mir hauptsächlich ägyptische und deutsche, aber auch britische, französische und US-amerikanische Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, die die Produktion, Distribution und Rezeption der Filme thematisieren. Dabei interessieren mich besonders die sich aus der Gegenüberstellung der Artikel ergebenden Lücken, Widersprüche und Asymmetrien. Werner und Zimmermanns Forderung, induktiv-pragmatisch vorzugehen, berücksichtige ich insofern, als ich den zeitlichen und räumlichen Untersuchungsmaßstab bisweilen variere und die Fragestellung im Rückgriff auf das Material anpasse. Ursprünglich hatte ich damit begonnen, ausschließlich die Filmbeziehungen Ägyptens und Deutschlands zu betrachten, bis sich beim Sichten der Quellen herauskristallisierte, dass diese lediglich in deutschen Zeitschriften explizit erwähnt werden, während in ägyptischen Historiografien häufiger von einer Periode der europäisch-ägyptischen Filmzusammenarbeit oder einer »kosmopolitischen Genese« (Youssef 1995, 52) der ägyptischen Filmindustrie die Rede ist. Solcherlei Asymmetrien nehme ich zum Anlass, die »dynamische Differenz der Sichtweisen«

(Werner/Zimmermann 2002, 632) fruchtbar zu machen und danach zu fragen, welche Diskurse die unterschiedlichen Darstellungsarten begleiten. Ähnlich verfähre ich mit der zeitlichen Dimension. So erscheint die Periode der deutsch-ägyptischen Zusammenarbeit je nach Perspektive entweder als abgeschlossen, wenn deutsche Filmschaffende Ägypten nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verlassen mussten, oder aber die 1930er-Jahre erscheinen als Auftakt zu einem Transfer im transnationalen Raum, der sich erst in den 1950er-Jahren voll entfalten wird, als mit dem sporadischen Zirkulieren ägyptischer Filme nach Europa ab den 1950er-Jahren vermehrt ägyptische Filme auf europäischen Filmfestivals oder in europäischen Kinos Erfolge feiern.

Indem ich die Quellen, die Aufschluss über die Filmrezeption geben, durch zeitgenössische film-, musik-, literatur- und kunsttheoretische Schriften aus Ägypten und Deutschland kontextualisiere, weite ich die «Verdoppelung der Blickwinkel» (ebd., 618) auch auf die methodologische Ebene aus. Anhand der Gegenüberstellung unterschiedlicher Modelle und Denkweisen sollen Widersprüche und Überlappungen hervorgehoben und der Blick auf zugrundeliegende Machtstrukturen freigelegt werden. Mittels Konstellationen, die den Film, die Filmrezensionen sowie die sich in unterschiedlichen Tempi und Ausprägungen vollziehende Geschichte des Mediums berücksichtigen, möchte ich versuchen, der Gefahr zu widerstehen, die europäische Sicht auf die Filmzusammenarbeit zum Maßstab zu erheben. Außerdem fordert die *Entangled History* dazu auf, die Verflechtungen zweier Länder zu betrachten, die auf den ersten Blick über keine privilegierte Beziehung verfügen. So werde ich die Interaktionen zwischen den beiden Ländern Deutschland und Ägypten, zwischen denen man nicht von vornherein ein direktes Transferverhältnis vermutet, unter dem Blickwinkel der gemeinsamen Filmbeziehungen betrachten und dabei nach dem reziproken Nutzen fragen, den die Industrien beider Länder sich davon versprochen. Mich inspirieren an dieser Stelle auch die Überlegungen von Patricia Purtschert, Barbara Lüthi und Francesca Falk, die die transnationalen Beziehungen der Schweiz im Rahmen der *Postcolonial Studies* unter dem Aspekt eines «Kolonialismus ohne Kolonien» (Purtschert/Lüthi/Falk 2013) thematisieren. Das ihren Überlegungen zugrunde liegende Said'sche Orientalismus-Konzept erweist sich in dieser Hinsicht ebenfalls als wertvolle Anregung. Said wird angesichts seines Konzepts öfters mit dem Vorwurf konfrontiert, er habe eine Homogenisierung des Orients und des Okzidents vorgenommen. Der Kritikpunkt betrifft meine Arbeit insofern, als Said ausgehend von der Analyse französischer und britischer Texte verallgemeinernde Rückschlüsse auf eine europäische Perspektive zieht und dabei beispielsweise die Besonderhei-

ten des deutschen Blickwinkels ignoriert. Die US-amerikanische Historikerin Suzanne L. Marchand widerlegt in ihrer Monografie *German Orientalism in the Age of Empire* (2009) Suids Behauptung – mit der er seine Vorgehensweise rechtfertigt –, die Franzosen und Briten hätten hinsichtlich der Erforschung des Orients eine Pionier- und Vormachtstellung innegehabt. Sie vertritt die These, dass deutsche Wissenschaftler eigene Beziehungen zum Orient unterhielten und das Kaiserreich unabhängige politische und wirtschaftliche Interessen im Orient verfolgte. Die deutschsprachigen Orientalisten hatten, Marchand zufolge, zwischen 1830 und 1930 eine Vorreiterrolle inne (ebd., xviii), obwohl sich der deutsche Imperialismus erst Ende des 19. Jahrhunderts voll entfaltete und 1920 bereits wieder endete. Eine weitere Besonderheit der Orientforschung im deutschsprachigen Raum war es, dass sie primär durch Theologen, Archäologen und Philologen betrieben wurde (vgl. ebd., xxiv). Dennoch traten Fragestellungen interdisziplinär auf. Marchand schreibt, die deutschsprachige Forschungsrichtung sei, etwa im Gegensatz zur französischen und britischen, auf die sich Said konzentriert, durch die Grenze des Habsburgerreichs zum Osmanischen Reich, die Tradition des protestantischen Hebraismus und das staatliche Universitätswesen deutschen Zuschnitts geprägt gewesen (vgl. ebd.). Ergänzend zu Marchands Überlegung, dass das Kaiserreich eigene Interessen im Orient verfolgte, lässt sich anführen, dass der ägyptische König Fuad I., der eine breiter angelegte, wirtschaftliche Kooperation mit dem Kaiserreich anstrebte, 1929 als offizieller Staatsgast des Deutschen Kaiserreichs empfangen wurde, oder dass die Firma Siemens seit Mitte des 19. Jahrhunderts im Orient tätig war und gemeinsam mit der Firma Klangfilm die gesamte elektrische Ausstattung des Studio Misr in den 1930er-Jahren lieferte (vgl. *Film-Kurier*, 02.11.1935).

Marchands Analyse der deutschen Orientwissenschaft stellt also eine wichtige Ergänzung zur Arbeit Suids dar, mit deren Hilfe ich aus deutscher Perspektive formulierte Rezensionen und Berichte über die transnationale Zusammenarbeit konturieren und so die verallgemeinernde Gegenüberstellung von Orient und Okzident, die Said häufig vorgeworfen wird, aufweichen kann. Ein anderer Vorwurf, der Suids Orientalismus-Konzept bisweilen entgegengebracht wird, ist, dass es die mögliche Mitgestaltung des Orientalismus seitens des Orients verschweige. Da es der Kern meiner Arbeit ist, die in transnationaler Zusammenarbeit entstandenen ersten selbst erzeugten Bilder und Töne der Ägypterinnen und Ägypter, die nach Europa (und in die USA) gelangten, zu analysieren und die transnationale Rezeption dieser Filme zu rekonstruieren, dienen mir Suids Orientalismus-Konzept sowie die Debatten und Ergänzungen, die sich darum ranken, auch als Ausgangspunkt, um zu fragen, inwieweit sich in den Fil-

men und Filmrezensionen Orientalismen ägyptischer Prägung finden lassen oder neue Bilder entstanden. Insgesamt erweist sich die transnationale Perspektive unter den genannten Gesichtspunkten und vielen anderen Facetten, die sich im Laufe meiner Arbeit zeigen werden, als fruchtbar, um das transnationale Zirkulieren von Filmtechnik, Knowhow, Personen und Filmen zu betrachten und dabei nicht nur Rückschlüsse auf die Rezeption der Filme im jeweiligen nationalen Kontext zu ziehen, sondern auch auf die Begrenzungen und Einschränkungen einer nationalen Filmgeschichtsschreibung.

II Filmhistoriografische Überlegungen zur transnationalen Perspektive

Hinsichtlich der filmwissenschaftlichen Modelle, Methoden und Perspektiven, die meine Untersuchung inspirieren, stellt die New Film History das Fundament dar, das ich durch medienarchäologische Aspekte sowie solche der transnationalen und der postkolonialen Filmwissenschaft ergänze. Die ägyptische Filmgeschichte wurde im Rahmen der deutschsprachigen Filmwissenschaft noch kaum untersucht. So werde ich die referierten interdisziplinären Ansätze für meinen dominant filmwissenschaftlichen Blick nutzen, um die Forschungslücke der deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit zu verringern.

1 New Film History

Die «New Film History», die seit den 1980er-Jahren die klassische Filmgeschichtsschreibung abgelöst hat, basiert auf einer Neuevaluierung der filmhistoriografischen Kriterien. Als Ausgangspunkt meiner Überlegungen zum Nutzen der New Film History im Hinblick auf meine Fragestellung dient mir Paul Kusters' Vergleich zwischen klassischer versus neuer Filmgeschichtsbetrachtung. In seinem metatheoretischen Aufsatz «New Film History: Grundzüge einer Filmgeschichtswissenschaft» (1996) arbeitet er das Gegensatzpaar alte nicht-wissenschaftliche versus neue wissenschaftliche Arbeitsweise heraus. Die Methoden der heutzutage nicht mehr als wissenschaftlich geltenden klassischen Vorgehensweise waren, so Kusters, durch kunst- und literaturwissenschaftliche Methoden des 19. Jahrhunderts inspiriert und stellten die Persönlichkeiten und ihre Filmkunst in den Mittelpunkt der Betrachtung. Diese Form der Geschichtsschreibung begünstigte es, eine Geschichte der Evolution einzelner Kunstgattungen, Filmstile oder Filmgenres zu schreiben (vgl. Kusters 1996, 47) und ließ wirtschaftliche, gesellschaftliche und technische Entwicklungen unberücksichtigt. Ab den 1960er-Jahren bildeten sich neue filmspezifische Forschungsmethoden heraus, die neue Sichtweisen auf das Quellenmaterial eröffneten. Filmgeschichtliche Untersuchungen basierten nicht mehr nur auf einer ästhetischen Werkbetrachtung und einer faktografischen Darstellung von Leben und Werk der Regie führenden Person, sondern bezogen auch den ökonomischen, kulturellen und gesellschaftlichen Entstehungskontext mit ein. Somit rückten Strukturen, Kontexte und Konstellationen,

die die Herstellung eines Films begleiten, in den Fokus. Aufgrund der erhöhten Komplexität bedarf es, laut Kusters, in der New Film History eines Filmhistorikers, der die kontextuellen Strukturen interpretiert (vgl. ebd., 49). Die zweite Neuerung der New Film History bestand darin, nicht mehr makro-, sondern mikrogeschichtliche Zusammenhänge zu untersuchen. Die Anregungen zu dieser Vorgehensweise gingen unter anderem auf die französische Schule der Annales zurück:

Die Vorstellung, dass verschiedene Phänomene und Entwicklungen gleichzeitig stattfinden, hat das Modell einer chronologischen Aufeinanderfolge kausal verknüpfter Ereignisse ins Wanken gebracht und dazu beigetragen, dass kleine, zeitlich überschaubare Themen in den Mittelpunkt der Untersuchungen gestellt wurden. (ebd., 50)

Wenn das Augenmerk innerhalb der New Film History also verstärkt auf scheinbar kleinen Ereignissen wie Brüchen, Gleichzeitigkeiten und an den Rändern liegenden Phänomenen ruht, die innerhalb chronologischer Betrachtungsweisen kaum berücksichtigt werden, dann wird Filmgeschichtsschreibung durch die Kontextualisierungen und parallelen Erzählungen komplexer, und es findet eine Abkehr von der klassischen linearen und narrativen Filmgeschichtsschreibung statt. Filmgeschichte entfaltet sich dann als Beziehungsnetzwerk, das unter anderem die Entstehungsprozesse von Filmen nachzeichnet. Dabei wird nicht *die*, sondern eine mögliche Filmgeschichte rekonstruiert und interpretiert. Der Ansatz der New Film History, der aufgrund der kritischen Betrachtung der klassischen Methoden manchmal als «revisionistisch» bezeichnet wird (ebd., 41), impliziert auch einen anderen Umgang mit dem Quellenmaterial. Neben den bereits in der klassischen Filmgeschichtsschreibung verwendeten Quellen sollen im Zuge der neuen Vorgehensweise historische Materialien, wie Firmenunterlagen, technische Merkblätter oder Verträge ausgewertet werden. Dadurch lässt sich der Fokus auf den Produktions-, Distributions- und Rezeptionskontext von Filmen erweitern. Kusters kommt zu dem Schluss, dass der Ansatz der New Film History die Chance bietet, Filme als «dynamische Konstrukte» (ebd., 49) aufzufassen. Für meine Untersuchung der deutsch-ägyptischen Filmgeschichte bedeutet dies, ägyptische Filme in ihrem transnationalen Entstehungs- und Verwertungskontext zu erfassen und somit ein absolutes Randphänomen der deutschen Filmgeschichtsschreibung in den Fokus zu rücken, das erst mit Hilfe der transnationalen Verdoppelung der Perspektiven zutage tritt.

2 Medienarchäologie

Auch die aus der New Film History hervorgegangenen, medienarchäologischen Überlegungen des Filmwissenschaftlers Thomas Elsaesser (2002) liefern mir Denkanstöße, die sich im Hinblick auf meine Arbeit als nützlich erweisen. Ausgehend von Foucaults Archäologie-Begriff schlägt Elsaesser, der maßgeblich bereits an der Einführung des neuen Paradigmas der New Film History beteiligt war (1986), ein medienarchäologisches Vorgehen vor, mit dem er der Frage nachgehen will, wie sich die Digitalisierung auf das Verständnis der Filmgeschichte auswirkt (2016, 38 ff.). Er stellt fest, dass der Medienumbruch zum digitalen Kino das Bewusstsein für die Vergänglichkeit medialer Ausdrucksweisen schärft und dazu führt, dass die Anfänge des Kinos als Forschungsgegenstand neue Beachtungsweisen eröffnen. Die Methode der New Film History erwies sich, so Elsaesser, bisher als fruchtbar, um das frühe Kino zu untersuchen. Andere Forschungsfragen wie etwa die Koexistenz oder das Überlappen mehrerer erfolgreicher medialer Ausdrucksformen wurden, seiner Ansicht nach, mit dieser Methode jedoch bisher nicht ausreichend erklärt. Als Beispiel führt er an, dass die durch die Digitalisierung ausgelöste Medienkonvergenz aus der Perspektive der New Film History als Bruch mit der analogen Medienpraxis interpretiert wurde. Elsaesser kritisiert, dass dabei kaum hinterfragt wurde, ob es überhaupt haltbar ist, die Geschichte des Kinos und die Geschichte des Fernsehens als separate Phänomene zu betrachten, und schlägt vor, den Begriff des Medienwandels ausgehend von der Digitalisierung zu überdenken. Er fordert dazu auf, den Medienwandel vom Analogen zum Digitalen als «das Gegenteil eines Bruchs» (ebd., 73) zu betrachten, und zwar als einen vielschichtigen Prozess, der von Wechselwirkungen, Widerständen und Inkommensurabilitäten geprägt ist. Hierbei spielt nach Elsaesser ein Nachdenken über «Inklusion und Exklusion, über Horizonte und deren Grenzen sowie über Emergenz, Transformation und Aneignung» (ebd.) eine entscheidende Rolle, um analoges und digitales Kino nicht mehr als Gegensatzpaar zu denken, sondern nach Elementen Ausschau zu halten, die die analoge und die digitale Kinogeschichte miteinander verbinden. Dabei gilt es Gegensatzpaare, wie frühes Kino versus klassisches Erzählkino oder lineares versus interaktives Erzählen zugunsten komplexerer Darstellungsweisen zu suspendieren (ebd., 93). Nach Elsaesser muss sich daraus kein lückenloses Puzzle der Vergangenheit ergeben; er regt vielmehr dazu an, «Filmgeschichte als eine in sich diskontinuierliche Reihe von parallelen Geschichten» (Elsaesser 2002, 287) zu denken. So wird die Medienkonvergenz weder rein auf ihre Ursprünge hin untersucht noch teleologisch betrachtet, sondern

soll hinsichtlich ihres Potenzials, eine neue Version der Vergangenheit sichtbar zu machen, befragt werden. Wanda Strauven zitiert Jussi Parikkas und Mieke Bals Auffassungen von Medienarchäologie als «nomadic enterprise» bzw. als «traveling concept», um auszudrücken, dass es sich nicht um eine Methode handelt (Strauven 2013, 63). Sie nennt die Film- und Mediengeschichte, die Medienkunst und die Theorien der Neuen Medien als disparate wissenschaftliche Zweige, die medienarchäologische Perspektiven aufgreifen, und kommt zu dem Schluss, dass neben der Vorliebe für Brüche und Diskontinuitäten auch Fragen nach dem Verbleib älterer medialer Formen in den neuen Medien, nach der Präsenz neuer medialer Formen in den alten Medien sowie das Interesse für die zirkuläre Wiederkehr bestimmter Topoi den gemeinsamen Nenner medienarchäologischer Forschung bilden (vgl. ebd. 69 ff.). Im Rahmen meiner Untersuchung, in der der Medienwandel vom Stummfilm zum Tonfilm eine besondere Rolle spielt, erscheint es mir lohnend, sich auf das «nomadische Abenteuer» einzulassen, um älteren medialen Formen, wie jenen der Schallplatte, im neuen Medium des Tonspielfilms nachzuspüren und die Wiederkehr bestimmter den Orient betreffender Topoi zu untersuchen, die seit Napoleons Ägyptenfeldzug durch verschiedene Medien geistern. So ist der Wandel vom Stummfilm zum Tonfilm nicht einfach als «Bruch», sondern als ein vielschichtiger Prozess zu denken, und es gilt zu versuchen, mit der transnationalen Kartografierung der entsprechenden Veränderungen der Komplexität des Phänomens gerecht zu werden.

3 Die Perspektive der transnationalen Filmwissenschaft

Den medienarchäologischen Ansatz Elsaessers möchte ich auf die transnationale Perspektive meiner Untersuchung übertragen und zwar sowohl im historischen Kontext als auch von einem heutigen historiografischen und damit postkolonialen Standpunkt her. Die Transnational Film Studies haben sich in den 1990er-Jahren, angeregt durch das Aufkommen transnationaler Forschungsperspektiven in anderen Disziplinen, entwickelt. Filme wurden bereits seit der Erfindung des Kinematografen durch die Brüder Lumière über Landesgrenzen hinweg distribuiert. So fand die erste Vorführung von Lumière-Filmen in Ägypten 1896 in der Börse Toussein Pascha in Alexandria statt (vgl. Shafik 1996, 22), also weniger als ein Jahr nachdem die französische Öffentlichkeit im Grand Café am Boulevard des Capucines in Paris im Dezember 1895 erstmals die Möglichkeit erhielt, einer öffentlichen Filmvorführung beizuwohnen. Doch nicht nur

Filme, sondern auch filmästhetische Praktiken und filmtheoretische Überlegungen gelangten bald in grenzüberschreitenden Austausch. Trotzdem fanden Filmwissenschaft und Filmgeschichtsschreibung lange Zeit hauptsächlich unter Gesichtspunkten statt, die das Kino Hollywoods sowie einiger europäischer Länder zum weltweiten Maßstab erhoben. Die Perspektive weitete sich erst in den 1990er-Jahren mit der Einführung des Begriffs des World Cinema, der nicht-anglophone Filme bezeichnet. Allerdings steht der Begriff bis heute aufgrund postkolonialer sowie transnationaler Debatten in der Kritik. Stephanie Dennison und Song Hwee Lim kritisieren, dass die einheitliche Kategorisierung disparater Kinokulturen als World Cinema in Abgrenzung zum US-amerikanischen Kino dazu verleiten würde, einerseits das US-Kino auf das Hollywood-Kino zu reduzieren und andererseits Unterschiede zwischen den Kinokulturen der Welt zu negieren (2006, 7). Während die beiden Autor*innen den Weg wählen, das Konzept des World Cinema angesichts dieser Problematik zu überarbeiten, kamen mit dem Einzug der transnationalen Perspektive in die Filmwissenschaft Begrifflichkeiten und Denkmodelle auf, die – ähnlich wie in der Medienarchäologie – helfen, dichotome Sichtweisen zu hinterfragen und die Fixierung auf einzelne nationale Bezugsrahmen zu überwinden. Wolfgang Fuhrmann, Marius Kuhn und Kristina Köhler konstatieren in diesem Zusammenhang, dass die Kategorie des transnationalen Kinos genutzt wird, um den «tradierten Binarismus ›The West and the Rest‹» zu durchbrechen und «Veränderungen und neue Dynamiken in und zwischen den nationalen Kinematografien in den Blick» zu nehmen (Fuhrmann/Kuhn/Köhler 2019, 8).

Die meisten Theoretikerinnen und Theoretiker der Transnational Film Studies zielen nicht darauf ab, nationale Betrachtungsweisen auf das Kino vollständig zu eliminieren, sondern wollen in einem nationalen Bezugsfeld entstandene Filme im Spannungsfeld transnationaler Perspektiven betrachten. Daher kreist eine der Hauptdebatten der Transnational Film Studies darum, wie nationales Kino in Anbetracht des transnationalen Rahmens neu definiert werden kann. Sarah Dellmann und Frank Kessler geben im Kontext dieser Debatte zu bedenken, dass (nicht nur das Transnationale, sondern auch) der Begriff des Nationalen eine beachtliche Unschärfe aufweist:

Here, it becomes apparent, that the national can be used both as a *category of scale* for geopolitical territories and/or as a *concept*, when referring to various layers of cultural identity, therefore, researchers should not take the national as the default unit for their investigations, nor even imply that national scale and national identity can be considered congruent.

(Dellmann/Kessler 2016, 125; Herv. i. O.)

Bereits Andrew Higson konstatiert angesichts der Bandbreite an Bedeutungen des Begriffs, dass sich die Filmwissenschaft darüber uneins ist, was nationales Kino ausmacht. Einige, so Higson, gewichten die territoriale Frage, also die Frage nach der den Film herstellenden Filmindustrie, und andere die Ausrichtung eines Films auf bestimmte Zielgruppen und somit den Aspekt der kulturellen Identität als wichtigstes Unterscheidungsmerkmal (vgl. Higson 2002, 52 f.). Wieder andere definieren nationales Kino als Filme, die innerhalb eines Landes rezipiert werden oder zählen nur national hergestellte Arthouse-Filme dazu. Hinsichtlich dieser Zuschreibungen konstatiert Higson, dass die Bezeichnung «nationales Kino» «eher präskriptiv als deskriptiv» (ebd., 53) verwendet wird. Um diesen Missstand zu beheben, erörtert Higson mehrere Kriterien, die helfen können, nationale Kinokulturen realistischer abzubilden. Als wichtiges Kriterium erachtet er es, nationale Kinokulturen im Kontext nationaler Mythenbildung zu betrachten:

The process of nationalist myth-making is not simply an insidious (or celebratory) work of ideological production, but is also at the same time a means of setting one body of images and values against another, which will very often threaten to overwhelm the first. The search for a unique and stable identity, the assertion of national specificity does then have some meaning, some usefulness. It is not just an ideological sleight of hand although it must always also be recognised as that. (ebd., 54)

Wenn also nationaler Mythenbildung in der Regel ein Widerstreit unterschiedlicher Konzepte, Ideen und Bilder vorausgeht, so steht im Kern dieses Wettbewerbs um die Sichtbarkeit von Inhalten die Frage, was eine Nation ausmacht. Nationales Kino soll daraufhin befragt werden, welche nationalen Diskurse sich in die Filme einschreiben und wie sie in den Filmen ihren (audio-)visuellen Ausdruck finden. Kinogeschichte kann demnach als Geschichte von Konflikten, Krisen und Widerständen oder als Geschichte einer aus ökonomischer Sicht erfolgten Vereinheitlichungsstrategie beschrieben werden. Somit ist der Ausruf eines nationalen Kinos, Higson zufolge, immer ein Akt von «internem kulturellem Kolonialismus» (ebd., 63).

Higson schlägt zur weiteren Klärung des ontologischen Status des nationalen Kinos vor, verschiedene nationale Kinokulturen durch Vergleiche zu konturieren. So können beispielsweise die Repräsentationsformen des britischen Kinos daraufhin untersucht werden, wie sie sich von jenen, die das französische oder das deutsche Kino konstituieren, unterscheiden. Außerdem müssen ökonomische und rechtliche Rahmenbedingungen des nationalen Kinos analysiert werden. Das Hollywood-Kino erachtet Hig-

son in Anlehnung an Geoffrey Novell-Smith als eine Ausnahmerecheinung, da es, um den multikulturellen, US-amerikanischen Markt zu bedienen, diverser und demokratischer ausfalle als das Filmschaffen anderer Nationen (vgl. ebd., 56 f.). Die daraus resultierende Offenheit und Vielfalt trägt dazu bei, dass das Hollywood-Kino in vielen Ländern zur nationalen Filmkultur gehört oder, wie Miriam B. Hansen es ausdrückt, eine «vernakuläre» Filmkultur ausgebildet hat, die schon früh die Filmwahrnehmung globalisiert (2000, 344). Aus ähnlichen Überlegungen schlägt Higson vor, nicht nur Filme, die innerhalb eines Landes produziert, sondern auch alle Filme, die innerhalb eines Staates rezipiert werden, als nationales Kino zu betrachten (vgl. Higson 2002, 65). Denn was ist ein nationales Kino, ohne ein nationales Publikum?

Higsons Idee, das nationale Kino im Kontext nationaler Diskurse aus Politik, Wirtschaft und Gesellschaft zu betrachten, erachte ich als fruchtbare Anregung, um danach zu fragen, welche zeitgenössischen Diskurse in die Filme meines Korpus Eingang fanden und wie sie filmisch verarbeitet und vermittelt wurden. So werde ich die Selbstdarstellungen der Ägypterinnen und Ägypter in ihren ersten audiovisuellen Selbstzeugnissen mit Fremddarstellungen in den nationalen westlichen Kinos konfrontieren und dabei die Frage aufwerfen, wie sich der nationale ägyptische Film in Abgrenzung zu den nationalen Kinokulturen der westlichen Welt konstituierte. Higsons Vorschlag, auch ausländische Filme, die innerhalb eines Landes rezipiert werden, als nationales Kino zu betrachten, nehme ich indes nicht auf, denn ich befürchte, dass dadurch heterogene Filmkulturen, wie das Hollywood-Kino der 1930er-Jahre und die frühen ägyptischen Tonfilme in eine einheitliche Kategorie gepresst würden. Im Hinblick auf die ägyptische Filmindustrie, die spätestens durch die Eröffnung des Studio Misr 1935 mit dem Ziel antrat, den Fremdbildern über den Orient eigene Bilder entgegenzusetzen (vgl. *Film-Kurier*, 02.11.1935), erscheint es mir sinnvoller, die frühen ägyptischen Tonfilme im Spannungsfeld US-amerikanischer und europäischer Filme zu betrachten, ohne die Unterschiede kleinzureden. Diese Perspektive kann beispielsweise den Blick darauf lenken, dass in den 1930er-Jahren das ägyptische Publikum, welches an US-amerikanische Filme gewöhnt war, eine hohe Erwartungshaltung hinsichtlich der Qualität nationaler Kinofilme hatte, die sich auf deren Rezeption auswirkte. So beklagt etwa der aus Deutschland stammende filmtechnische Berater des Studio Misr, Fritz Kramp, die Schwierigkeit, das anspruchsvolle ägyptische Filmpublikum zufriedenzustellen:

Tag für Tag bekommt es [das ägyptische Kinopublikum] die besten Filme des internationalen Markts vorgesetzt [...]. Es kommt also allzu leicht in die Ver-

suchung, die aufbauende Arbeit der ägyptischen Produktion zu ihrem Nachteil mit der mechanisch laufenden Produktion Amerikas zu vergleichen.

(*Kramp, Film-Kurier, 09.06.1936*)

Diese Aussage bestätigt mich darin, das nationale Kino Ägyptens im Spannungsfeld transnationaler Filmrezeption in Ägypten zu betrachten. Angesichts der Tatsache, dass sich mein Untersuchungszeitraum bis zur ägyptischen Unabhängigkeit erstreckt und sich viele Filme inhaltlich mit nationalistischem Gedankengut auseinandersetzen, erscheint es mir zudem angebracht, innerhalb der transnationalen Filmwissenschaft ebenso die postkoloniale Perspektive als Betrachtungsebene hinzuzuziehen.

4 Die postkoloniale Perspektive in der Filmwissenschaft

Wie die Perspektive des Transnational Cinema hielt auch das Konzept des Orientalismus zunächst im angelsächsischen Sprachraum Einzug in die Filmwissenschaft, ehe es sich in der deutschsprachigen Filmwissenschaft etablierte. Die postkoloniale Perspektive auf das Kino dient der Analyse historischer und zeitgenössischer Machtkonstellationen, die sich in audiovisuelle Ausdrucks- und Erzählformen eingeschrieben haben. Diese stellen in der Regel ein Amalgam aus Einflüssen der Kultur des kolonialisierenden und des kolonialisierten Landes dar. Mittels postkolonialer Perspektive werden meist Filme untersucht, die Migration und Exil, die Ungleichheit politischer und ökonomischer Machtverhältnisse oder die Konstruktion einer nationalen Identität thematisieren, wie es bei einigen Werken der neu entstehenden ägyptischen Tonfilmindustrie der Fall ist. Matthew Bernstein und Gaylyn Studlar widmen dem Thema ›Orientalismus und Film‹, in Anbetracht der vielen Orientalismen, die ihnen in europäischen und US-amerikanischen Filmen durch die gesamte Filmgeschichte hindurch begegnen, einen Sammelband mit dem Titel *Visions of the East*. Darin vereinen sie Aufsätze von Pionierinnen und Pionieren der Postcolonial Studies, wie Ella Shohat oder Antonia Lant. Mit der Herausgabe dieses Bandes verknüpfen sie ein aufklärerisches Ziel, das auch viele andere Vertreterinnen und Vertreter der postkolonialen Filmwissenschaft beschäftigt:

For scholars and students in film and media studies, of whatever background, the study of Orientalism and its consequent self-examination can contribute to a multiculturalist pedagogy, by compelling us to recognize how Western

filmmaking has seductively and persuasively limited our perceptions and understanding of the many cultures it purports to represent.

(Bernstein/Studlar 1997, 14)

Ella Shohats Aufsatz «Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema» (1997, 19–68) und Antonia Lants «The Curse of the Pharaoh, or how Cinema Contracted Egyptomania» (1997, 69–98) gelten mir exemplarisch, um die transnational zirkulierenden frühen ägyptischen Tonfilme, die im Kontext ägyptischer Unabhängigkeitsbestrebungen entstanden, unter postkolonialistischen Vorzeichen zu verstehen. Shohat untersucht westliche Orient-Konstruktionen in historischen und zeitgenössischen Filmen, die, so ihre These, das Produkt eines geschlechterspezifischen westlichen Blicks sind. Sie stellt narratologische Analysen an und sucht nach Metaphern, die das Machtgefälle zwischen Rassen, Nationen und Geschlechtern widerspiegeln. So konstatiert sie etwa, dass der Aufbruch der Europäer in die Gebiete der sogenannten «Dritten Welt» häufig mit dem westlichen Narrativ des «Eindringens [...] in einladendes, jungfräuliches Gebiet» (ebd., 20) beschrieben wird. Dabei ist ein zu eroberndes Gebiet oft als «Garten» symbolisiert (ebd.). Damit verbunden ist die Metapher der «Wüste, die dank dem dynamischen Einfluß des Westens erblüht» (ebd.). Innerhalb dieses Narrativs kommt männlichen Europäern und Amerikanern in den Filmen ihres Korpus stets die aktive Rolle zu. Im Gegensatz dazu beobachtet sie eine Tendenz, den Nicht-Okzident als weiblich darzustellen. So verkörpert etwa die sexuell manipulative Kleopatra in Cecil B. De Milles CLEOPATRA (USA 1934) das Land Ägypten (ebd., 23). Diese Art geschlechterspezifischer Metaphern-Bildung ist, Shohat zufolge, keine Seltenheit. Als Konsequenz wird der Orient oft als Szenerie dargestellt, innerhalb derer fleischlichen Gelüsten gefrönt wird. Weitere Strategien, die ihr in ihren Filmanalysen begegnen, sind der «koloniale Blick» (ebd., 39) auf den Orient, «Vergewaltigungs- und Rettungsfantasien» (ebd., 41), innerhalb derer westliche Männer Orientalinnen vor den wilden, polygamen Orientalen retten, sowie Exotisierungsstrategien:

As with voyeuristic anthropological studies and moralistic travel literature concerning non-normative conceptions of sexuality, Western cinema diffused the anachronistic but still Victorian obsession with sexuality through the cinematic apparatus.

(ebd., 48)

Zu den «viktorianischen Obsessionen» (ebd.), die sich in westliche Filme über den Orient eingeschrieben haben, zählen auch Filme, die in Harems spielen. Shohat weist darauf hin, dass es westlichen Reisenden verboten war, einen Harem zu betreten. Dieses Tabu beflügelte die Fantasie euro-

päischer Kunstschaffender über die Jahrhunderte. Die daraus resultierenden exotisierenden und erotisierenden künstlerischen und literarischen Inszenierungen des Harems fanden schließlich Eingang in die filmische Repräsentation der Frauengemächer. Da zwei der drei Filme meines Korpus Haremsdarstellungen enthalten, bieten mir Shohats Ausführungen zum «Imaginary of the Harem» (ebd., 48) wertvolle Anknüpfungspunkte, um Haremsinszenierungen in den ägyptischen Filmen mit jenen in westlichen Filmen zu vergleichen. Die Frage nach den Harems leitet schließlich auch zur Frage nach der Repräsentation von Machtkonstellationen sowie nach der Rollenverteilung zwischen Mann und Frau in den ägyptischen Filmen über. Mich interessiert, wie ägyptische Filme die Machtverhältnisse und Geschlechterrollen (re-)konstruieren, welcher außerfilmischen Diskurse sie sich bedienen und wie sich die in unterschiedlichen Kulturen beheimateten Rezensenten und wenigen Rezensentinnen zu diesen Themen äußern.

Antonia Lants im selben Band erschienener Aufsatz «The Curse of the Pharaoh, or How Cinema Contracted Egyptomania» fragt nach Verbindungslinien zwischen dem Kino und den Normen des viktorianischen Zeitalters (Lant 1997, 69 ff.), in dem Ägypten und die Ägyptomanie eine herausragende Rolle spielten. Da Großbritannien in jener Zeit weltweit eine politische und kulturelle Führungsrolle innehatte, verbreitete sich, so Lants These, die gedankliche Praxis, das neu aufkommende Kino mit dem antiken Ägypten zu assoziieren – auch über die britischen Landesgrenzen hinaus. Eine Erklärung für diese Assoziation sieht Lant darin, dass ähnliche Verknüpfungen bereits in vorfilmischen Medien, wie etwa Panoramen oder Dioramen, gemacht wurden; sie vereinfachten den Medienwechsel zum Film (ebd., 74 f.). Um ihre These einer Verbindung präfilmischer Medienpraxen mit dem alten Ägypten zu belegen, führt Lant aus, in welcher Weise die Vorstellung von Ägypten als «Hebamme» gedient habe, um das Kino diskursiv aus der Taufe zu heben (ebd., 81). Die Egyptian Hall am Londoner Piccadilly Circus wurde 1812, also nur wenige Jahre nach Napoleons Ägyptenfeldzug, eröffnet und stellte jahrzehntelang echte und nachgebildete ägyptische Kuriositäten, wie Mumien, ausgestopfte Vögel und einen sprechenden Kopf, der «Sphinx» genannt wurde, aus, ehe der Veranstaltungsort 1896 in ein Kino umfunktioniert wurde.

The cinema's dark world of projected, mute images, realized in a newly invented social space – disjunct from reality, but part of it – was given meaning through its continuity with the silent relics of ancient Egypt, sometimes actually present, but always permanently invoked by the building's imposing facade. The cohabitation of mummies and cinema was realized. (ebd., 80 f.)

Ägyptisches Kunsthandwerk und Filmvorführstätten bildeten nicht nur eine räumliche Gemeinschaft, sondern Ägypten und das Kino wurden auch thematisch assoziiert. Anders als Shohat, die eine strukturelle Abwesenheit des zeitgenössischen Ägyptens in den Filmen seit Beginn der Filmgeschichte konstatiert, nennt Lant Beispiele dafür, dass nicht nur das historische Ägypten im frühen Kino ein beliebtes Sujet war, sondern Ägypten und der Orient auch in Travelogues und Newsreels eine Rolle spielten.

Die assoziative Verbindung des Kinos und seiner Vorläufer mit Ägypten schlug sich darüber hinaus in der Kinoarchitektur nieder. Lant sieht dies in der kulturellen Scharnierfunktion Ägyptens, das an drei Kontinente angrenzt, begründet (ebd., 79). Sie vertritt die Ansicht, dass die Assoziation des Kinos mit dem Land Ägypten zu Ende ging, als sich die Synchronfilmpraxis im Westen etablierte und sich Ägypten fast zeitgleich selbst zur Tonfilmnation entwickelte:

To adapt Said's terminology, the Orient began to speak, and through cinema. This modernization and encounter changed the range Egyptianate meanings available to Western cinema, and its theories, and although the fascination with Egypt continued, and still does, the Egyptianizing discourse gradually weakened as theorists began to ask new questions of the cinema and as its status as a medium of entertainment became more evident and fixed. The realist cinema came to the force, while the cinema of mystery was channeled into the mummy genre and into the avant-garde. To put it hyperbolically, it was a coup in which cinemas called Alhambra and Oriental were replaced by Greek sounding Odeons [...]. (ebd., 93)

Lants Ansicht, die Assoziation des Kinos mit Ägypten endete mit dem Beginn der ägyptischen Tonfilmindustrie, halte ich aus mehreren Gründen für etwas ungenau. Denn angesichts der Tatsache, dass das ägyptische Kino in Europa und den USA bis heute kaum eine Rolle spielt, erachte ich es als zu vage, eine Kausalität zwischen dem Ende der engen Verknüpfung des Kinos mit Ägypten und dem aufkeimenden ägyptischen Kino zu etablieren. Auch die Popularisierung der Synchronfassungen kann meiner Meinung nach kein trennscharfer Meilenstein für jenen Paradigmenwechsel sein, der sich laut Lant von der Ägypten- zur Griechenland-Assoziation mit dem Kino vollzieht. Schließlich stellten und stellen Synchronfassungen im angelsächsischen Raum, der Lants primäres Forschungsgebiet bildet, in Anbetracht des großen Filmangebots in englischer Sprache, ein marginales Phänomen dar. Eine plausiblere Erklärung scheint mir der radikale Wandel der geopolitischen Lage zu liefern. Das Aufkommen des Faschismus in verschiedenen europäischen Ländern und der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs markierten in vielerlei Hinsicht einen Bruch mit

alten Traditionen. So leitete Letzterer beispielsweise in den meisten Erdteilen das Ende des Kolonialzeitalters ein und stellte somit eine Zäsur dar, die sich in vielen Ländern auf fast alle Lebensbereiche auswirkte und auch im Kino Spuren hinterließ. Der sich in dieser Zeit im Kino vollziehende Paradigmenwechsel hin zu realistischeren Filmen, der mit dem italienischen Neorealismus begann und sich dann von Europa aus über weitere Kontinente ausbreitete, scheint mir daher ein plausibler Markstein zu sein, mit dem die symbolische Liaison des Kinos mit Ägypten endet. Daher möchte ich behaupten, dass die geopolitischen Veränderungen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs dazu führten, dass andere Themen, Sujets und Metaphern benötigt wurden, um die Zuschauenden zu unterhalten. Außerdem hatte sich das Kino seit dem Aufkommen des Erzählkinos längst auch in bürgerlichen Kreisen etabliert, sodass Ägypten als beliebtes Sujet des Bildungsbürgertums nicht mehr als Strategie benutzt werden musste, um die Anerkennung des Kinos als siebte Kunst zu erlangen.

Lants medienarchäologischen Ansatz erachte ich dennoch als inspirierend, da sie in ihrer Untersuchung aufzeigt, dass sich bereits vorfilmische Medien und schließlich auch das Kino innerhalb imperialistischer Konstellationen entwickelten und sich in diesem Kontext Normen herausbildeten, die für das Filmschaffen weltweit prägend waren und es zum Teil heute noch sind. So nehme ich Lants Ausführungen zum Anlass, um danach zu fragen, wie die Ägypterinnen und Ägypter, denen die Mode US-amerikanischer und europäischer Produktionsfirmen, Filme über den Orient zu drehen, nicht entgangen war, auf diese reagierten und inwiefern sich die assoziative Verbindung des Kinos mit Ägypten und der Ägyptomanie auf die Rezeption der ersten ägyptischen Filme auswirkte, die nach Europa zirkulierten.

5 Ägyptischer Film – Forschungsstand

Obwohl die ägyptischen Filme *WEDAD* und *LASHIN*, die unter der Leitung des deutschen Regisseurs Fritz Kramp und mit Hilfe deutscher Technik hergestellt wurden, zu den ersten ägyptischen Spielfilmen zählen, die in Europa gezeigt wurden, finden, wie bereits hervorgehoben, weder der Regisseur noch die Filme in der deutschsprachigen Filmgeschichtsschreibung Erwähnung. In Europa tauchen die Namen des Regisseurs Kramp und des Szenografen Robert Scharfenberg, der ab 1939 für das Studio Misr arbeitete, lediglich in der belgischen Filmhistoriografie auf (Thys 1999, 244). Dies liegt daran, dass Kramp sein Regiedebut 1933 im Rahmen der belgisch-niederländischen Koproduktion *JEUNES FILLES EN LIBERTÉ*/



1 Fritz Kramp stehend am Filmset von *JEUNES FILLES EN LIBERTÉ* / *MEISJES IN VRIJHEID* (B/NL 1933)

MEISJES IN VRIJHEID (B/NL 1933) gab, an der auch Scharfenberg mitarbeitete. Der Film, der eine Art Remake des deutschen Erfolgsfilms *MÄDCHEN IN UNIFORM* (Leontine Sagan, D 1931) werden sollte, wurde in zwei Sprachversionen, mit flämischsprachigen sowie mit französischsprachigen Schauspielerinnen und Schauspielern gedreht. Diese Produktionsweise verursachte hohe Kosten, die der Film nicht wieder einspielte. So galt der Film als gefloppt. Der Name Robert Scharfenbergs taucht auch in einem von Kay Weniger herausgegebenen Lexikon der zwischen 1933 und 1945 aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden auf (Weniger 2011, 605). Diesem ist zu entnehmen, dass Scharfenberg überzeugter Kommunist war und in der Zeit der Weimarer Republik für die kommunistische Produktionsfirma Prometheus Film arbeitete. Auch Weniger berichtet, Scharfenberg habe nach der Machtergreifung der Nati-

onalsozialisten in Deutschland, Belgien und den Niederlanden gearbeitet und sei dann vor Ausbruch des Krieges nach Ägypten emigriert, wo er bis 1959 als Filmarchitekt tätig war.

Abgesehen von diesen beiden Publikationen finden sich Scharfenbergs und Kramps Namen nur in auf Deutsch oder in europäischen Sprachen verfassten Werken, die sich explizit mit ägyptischem oder arabischem Kino befassen. So etwa in Viola Shafiks *Der arabische Film*, einem Überblickswerk, das die Entstehungsgeschichte nationaler arabischer Filmkulturen auf der Basis präexistenter Kunstformen, wie dem Theater, der Musik, der Poesie und Erzählkunst sowie gängiger arabischer Bildgestaltungspraxen darlegt. Die Monografie der deutsch-ägyptischen Film- und Orientwissenschaftlerin, die 20 Jahre nach ihrem Erscheinen immer noch als in den arabischen Film einführendes Standardwerk in deutscher Sprache betrachtet werden kann, bietet einen hervorragenden Überblick über die filmhistorischen Entwicklungen des Nahen Ostens. Aufgrund des weitläufigen Untersuchungsgebiets, das sich von Marokko bis in den Irak erstreckt, beinhaltet Shafiks Monografie keine vollständigen Filmanalysen. Vielmehr untersucht die Autorin exemplarische Szenen einzelner Filme, wenn sie anhand dieser prototypische Aussagen über Charakteristika oder einzelne Genres des arabischen Kinos treffen kann. Ein besonderes Verdienst der Deutsch-Ägypterin Shafik ist es, neben den in Deutsch, Englisch und Französisch verfassten Sekundärquellen zur Kultur- und Ländergeschichte auch arabischsprachige Primär- und Sekundärquellen, hauptsächlich Zeitschriftenartikel der 1970er- und 1980er-Jahre zur Kinokultur, auszuwerten und Interviews mit Vertreterinnen und Vertretern der ägyptischen Filmtheorie und -kritik sowie Filmschaffenden zu verwenden. So liefert Shafik eine beeindruckende Longue-durée-Studie, die den Postcolonial Film Studies zuzurechnen ist. Da Shafik in ihrem Buch jedoch keine Primärquellen auswertet, die vor den 1960er-Jahren erschienen sind, findet die deutsch-ägyptische Zusammenarbeit, die größtenteils in der deutschsprachigen Branchenzeitschrift *Film-Kurier* thematisiert wurde, keine Erwähnung. Durch den Schwerpunkt auf neuere ägyptische Primär- und in europäischen Sprachen verfasste Sekundärquellen verfolgt Shafik in ihrem 1996 erschienen Buch zwar einen postkolonialen, aber nur einen partiell transnationalen Ansatz. Ihre historische Longue-durée-Studie, die alle arabischsprachigen Länder umfasst, würde sich ohnehin nur bedingt dafür eignen, filmhistorische Betrachtungen aus mehreren Länderperspektiven miteinander zu kreuzen, da die Komplexität kaum beherrschbar wäre. Mit meiner exemplarischen Untersuchung der transnationalen Produktion, Distribution und Rezeption dreier ägyptischer Filme, die in Ägypten und Europa mit unterschiedlichem Erfolg

gezeigt wurden, will ich einem Phänomen nachgehen, das in der Übersichtsdarstellung Viola Shafiks aufgrund der Herangehensweise durch das Raster fällt und erst durch das Studium historischer Primärquellen aus Deutschland und Ägypten in den Fokus rückt.

Die 1993 erschienene, deutschsprachige Monografie der Übersetzerin und ehemaligen Nahost-Korrespondentin der *Neuen Zürcher Zeitung*, Kristina Bergmann, beschäftigt sich im Gegensatz zur Untersuchung Shafiks ausschließlich mit Ägypten. Mit ihrem Buch *Filmkultur und Filmindustrie in Ägypten* zielt Bergmann darauf ab, der breiten Öffentlichkeit die in Europa unbekannte Welt des damals seit 60 Jahren bestehenden ägyptischen Filmschaffens näherzubringen. Ihr Überblickswerk präsentiert das ägyptische Filmschaffen im Kontext gesellschaftlicher, politischer und kultureller Strömungen. Auch Bergmanns Kenntnisse des Gegenstands basieren hauptsächlich auf der Auswertung französisch- und arabischsprachiger Literatur sowie französischer Zeitschriftenartikel der 1970er- und 1980er-Jahre. Der Reiz von Bergmanns bisweilen eher deskriptiver Longue-durée-Studie besteht darin, dass die Autorin in den 1990er-Jahren im Zuge ihrer Recherchen auch Angehörige der ägyptischen Filmbranche interviewte. So liefert mir ihre Monografie unter anderem wichtige Einblicke in die Arbeitsweise des Regisseurs Salah Abu Seif, dessen Film *RAYA W SEKINA* ich in dieser Arbeit analysieren werde.

Als wichtiger Ausgangspunkt für meine Recherchen zur deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit dient mir auch ein unveröffentlichtes Manuskript des Berliner Islamwissenschaftlers Gerhard Höpp (1998). Auf fünf Seiten skizziert er darin die Lebenswege einzelner ägyptischer Filmpioniere, die – auf eigene Faust oder organisiert durch den Gründer des Studio Misr – Filmausbildungen in Berlin absolvierten.

Die erste mir bekannte Untersuchung zum ägyptischen Film in deutscher Sprache ist Erika Richters 1974 in der DDR erschienenenes Werk *Realistischer Film in Ägypten*. Richter arbeitete von 1967 bis 1969 als Deutschlehrerin am Kulturzentrum der DDR in Kairo, ehe sie 1975 mit einer Arbeit zu Alltag und Geschichte in DEFA-Gegenwartsfilmen der 1970er-Jahre promoviert wurde. Mit ihrem Buch will die ehemalige Dramaturgin den Bürgerinnen und Bürgern der DDR, die das ägyptische Filmschaffen nur partiell durch die ägyptischen Filmwochen und wenige ägyptische Filme, die im DDR-Fernsehen gezeigt wurden, kannten, einen vertiefenden Einblick gewähren. Aus ihrem besonderen historisch-politischen Kontext heraus untersucht die Autorin die filmkünstlerischen Werke aus Ägypten hinsichtlich ihrer weltanschaulichen Konzeption. Um das ägyptische Filmschaffen innerhalb seiner wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Rahmenbedingungen zu beschreiben, erstellt Richter einen Überblick über

wichtige gesellschaftliche Entwicklungen, so etwa über «die allgemeinen Probleme der nichtkapitalistischen Entwicklung in Ägypten» (ebd., 7). Sie bezieht sich dabei vorwiegend auf die Zeit nach der Revolution der Freien Offiziere im Jahr 1952 und die darauffolgenden Entwicklungen, die sich, Richter zufolge, im Wechselspiel großbürgerlicher und nichtkapitalistischer Interessenlagen abspielen. Ihre ideologisch gefärbte Monografie ruft in Erinnerung, dass das unabhängige Ägypten unter Präsident Nasser, das eigentlich als blockfreier Staat galt, die Nähe zu den sozialistischen Staaten suchte. Somit stellt ihre deutschsprachige Pionierstudie ein kenntnisreich geschriebenes Zeitdokument dar, erweist sich jedoch aufgrund der Tatsache, dass es mit der Gründung der Republik Ägypten beginnt, bei der meine Untersuchung endet, und aufgrund ihrer historisch und politisch markierten Perspektive nur bedingt als brauchbar, um die Rezeption der ägyptischen Filme der 1930er- bis 1950er-Jahre in Ägypten und Europa zu analysieren.

Die 2005 erschienene Monografie *Hollywood am Nil. Die Orientalisierung der Moderne in Ägypten* der Schweizer Kulturwissenschaftlerin Kathrin Lötscher wiederum hört genau da auf, wo meine Untersuchung einsetzt. Lötscher untersucht die sich etwa zwischen 1920 und 1930 erstreckende ägyptische Stummfilmzeit anhand zeitgenössischer Zeitschriftenartikel aus Ägypten. Dabei geht sie sowohl von einer globalen Utopie der Moderne aus, die ihren kongenialen Ausdruck in einer universalen Bildsprache und global zirkulierenden Filmbildern findet, als auch von Tendenzen der (Selbst-)Orientalisierung dieser Bilderwelten, ein Konzept, auf das ich zurückkommen werde. Lötscher kommt im Rahmen ihrer kulturwissenschaftlichen Untersuchung zu dem Schluss, dass die Filmrezeption in Ägypten bis Ende der 1920er-Jahre global war und in eine globale Kulturgeschichte integrierbar wäre. Sie konstatiert, dass die Ägypterinnen und Ägypter dies nicht widerspruchsfrei hingenommen hätten, sondern sich etwa ägyptische Autoren ab den 1920er-Jahren in Zeitungsartikeln darüber beklagten, dass zu viele US-amerikanische Filme in Ägypten gezeigt würden, die das Bild der ägyptischen Wirklichkeit verzerrten. Lötschers Studie erweist sich auch im Hinblick auf mein Interesse am Medienwandel vom Stumm- zum Tonfilm als erhellend, da sie mir Aufschluss über die Rezeptionsgewohnheiten eines ägyptischen Publikums in der Stummfilmzeit liefern kann.

Abschließend lässt sich sagen, dass sich keine der genannten Monografien an der Schnittstelle von New Film History und transnationaler Filmgeschichte situiert. Mit meiner Studie will ich versuchen, diese Lücke zu schließen, indem ich die Produktion, Distribution und Rezeption früher ägyptischer Tonfilme, die international zirkulierten, aus transnationa-

ler Perspektive untersuche. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, ist es unerlässlich, an dieser Stelle auch den Forschungsstand in Ägypten – zumindest soweit er mir zugänglich ist – zu thematisieren.

Der Stand der historischen Forschung in Ägypten lässt sich anhand der Beiträge des Sammelbands *Égypte 100 ans de cinéma* (Wassef 1995) erläutern, der begleitend zur gleichnamigen Ausstellung, die das Institut du Monde Arabe in Paris anlässlich des hundertjährigen Jubiläums des Films veranstaltete, herauskam. Der von der ägyptischen Filmhistorikerin Magda Wassef herausgegebene Band enthält eine umfassende Chronologie, die Meilensteine der ägyptischen Filmgeschichte seit den Anfängen des Kinos skizziert, sowie thematische, durch namhafte ägyptische Persönlichkeiten der Filmkritik und -praxis, die auch filmhistorisch arbeiten, verfasste Aufsätze. Diese wurden ursprünglich in arabischer Sprache geschrieben, ehe sie ins Französische übersetzt wurden. Über die ägyptische Sicht auf die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit geben primär die Chronologie, die Auflistung der filmhistorischen Ereignisse der Jahre 1896–1994 sowie die Aufsätze von Ahmed Youssef, Ahmed al-Hadari, Samir Farid und Christophe Ayad Aufschluss.

Da ich hier nicht detailliert auf den gesamten in dem Band entworfenen ägyptischen Forschungsstand eingehen kann, fokussiere ich auf zwei Texte, die meine Fragestellung betreffen, und greife Beobachtungen und Feststellungen aus Ahmed Youssefs Aufsatz «Une genèse cosmopolite» (1995) und aus al-Hadaris Text «Les Studios Misr» (1995) auf. Beide Autoren widmen sich den kosmopolitischen Anfängen des Filmschaffens in Ägypten während der 1920er- und 1930er-Jahre. Bereits im Mittelalter hätten sich Ausländerinnen und Ausländer auf ägyptischem Grund und Boden niedergelassen. Und spätestens seit der Besetzung durch Großbritannien kamen vermehrt Menschen aus der ganzen Welt nach Ägypten, um Geschäfte zu machen. Angehörige vieler Staaten genossen durch das System der Kapitulationen in Ägypten Steuerfreiheit und rechtliche Privilegien. Angesichts parallel existierender, transnationaler wirtschaftlicher, politischer und juristischer Rahmenbedingungen in Ägypten erachtet es Youssef als wenig erstaunlich, dass erste filmische Strukturen sich in Ägypten im Umfeld privilegierter ausländischer Geschäftsleute herausbildeten. Nachdem sich diese Strukturen über zwei bis drei Jahrzehnte etabliert hatten, wurde das Studio Misr eröffnet, das für seinen ersten Filmdreh – *WEDAD* – Filmschaffende deutscher, französischer und russischer Herkunft in wichtigen Funktionen beschäftigte. Die ägyptischen Mitarbeitenden, die das Filmhandwerk zum Teil als Stipendiaten in Berlin oder Paris erlernt hatten, arbeiteten als Assistenten mit. Dies änderte sich erst, als viele Fremde das Land nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verlie-

ßen und erstmals Ägypter die Chance erhielten, sich hinter der Kamera zu bewähren. Dass das Filmschaffen in Ägypten lange Zeit in ausländischer Hand war, nahmen die Menschen in Ägypten, wie auch aus Lötsschers Analysen hervorgeht, nicht kritiklos hin. So zitiert Youssef ohne Angabe des genauen Titels und Erscheinungsjahrs einen Artikel aus der ägyptischen Zeitschrift *al-Sabah*, in dem beklagt wird, das Filmschaffen in Ägypten würde hauptsächlich in den Händen von in Ägypten ansässigen Ausländern liegen, die der arabischen Sprache nicht mächtig seien und keinerlei Einblicke in das Alltagsleben eines Durchschnittsägypters hätten (vgl. Youssef 1995, 52f.).

In «Les Studio Misr» zählt al-Hadari die ägyptischen Stipendiaten auf, die der Begründer des Studio Misr Talaat Harb nach Berlin und Paris schickte; er erwähnt die Mitarbeit Kramps und Scharfenbergs und nennt die Namen russischer Mitarbeiter des Studio Misr (1995, 86 ff.). Ich erachte es als aufschlussreich, dass weder al-Hadari noch Youssef den Deutschen eine privilegierte Rolle hinsichtlich des Aufbaus der ägyptischen Filmindustrie zuweisen. Der Ausdruck «deutsch-arabische Filmzusammenarbeit» (*Film-Kurier*, 22.03.1932), zu der der *Film-Kurier* ab 1927 aufruft und über die die Zeitschrift, wie ich noch zeigen werde, zwischen 1931 und 1937 in unregelmäßigen Abständen berichtet, taucht weder in ihren Aufsätzen noch in anderen ägyptischen Primär- oder Sekundärquellen auf. Dies legt die Vermutung nahe, dass es in Deutschland Interessengruppen gab, die eine deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit für erstrebenswert hielten. Für die ägyptische Allgemeinheit scheint es jedoch eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben, ob es sich bei den ausländischen Filmschaffenden um Deutsche und bei der ausländischen Filmtechnik in Ägypten um deutsche Technik handelte, denn das erklärte Ziel des Studio Misr war es, die nationale ägyptische Filmproduktion anzukurbeln. Dabei stellten ausländische Einflüsse, aufgrund fehlender inländischer Technik und in Ermangelung gut ausgebildeter inländischer Filmschaffender, wohl eher ein notwendiges Übel dar.

Um die allgemeine Situation zu schildern, in der sich die Filmgeschichtsschreibung in Ägypten befindet, skizziere ich exemplarisch die Lebensläufe der beiden Filmkritiker und Filmhistoriker Ahmed al-Hadari und Samir Farid, dessen Artikel ich später noch auswerten werde, sowie von Magda Wassef, der Herausgeberin des Sammelbands. Wassef, deren Geburtsdatum nicht bekannt ist, studierte in den 1960er-Jahren zunächst Wirtschaftswissenschaften an der Universität zu Kairo, dann Film an der Sorbonne und schloss letzteres Studium 1983 mit einer Promotion über das Bild der Frau vom Lande im ägyptischen Film ab. Zehn Jahre lang arbeitete sie als Filmkritikerin der libanesischen Zeitung *al-Mustaqbal*, war von

1988 bis 2008 Leiterin der Abteilung Film des Institut du Monde Arabe in Paris sowie zwischen 2015 und 2017 Präsidentin des Internationalen Filmfestivals von Kairo.¹ Ahmed al-Hadari (1926–2017) studierte Architektur an der Kunstakademie in Kairo. Nach dem Studium arbeitete er parallel als Architekt und Kritiker. Er war Gründer und langjähriger Vorstand des ägyptischen Berufsverbands der Filmkritikerinnen und Filmkritiker und gab einige Bände zur ägyptischen Filmgeschichte heraus. Er trug den Beinamen Scheich (Meister) der Filmkritik und gründete mehrere Filmfestivals (*Al Ahram Online*, 02.01.2017). Samir Farid (1943–2017) studierte Theaterwissenschaften an der Kairoer Kunstakademie. Nach dem Studium begann er seine Karriere als Filmkritiker bei der staatlichen Tageszeitung *al-Jumhuriya* (DMG *al-Ġumhūrīya*), für die er 38 Jahre lang arbeitete. Er veröffentlichte über 60 Texte zum ägyptischen Film, gründete ebenfalls mehrere Filmfestivals, erhielt internationales Renommee und schrieb in den 1980er-Jahren unter anderem für *Variety*, das US-amerikanische Branchenblatt der Filmindustrie.

Die exemplarisch aufgeführten Biografien der männlichen Filmkritiker stehen für eine Generation ägyptischer Filmkritiker und -historiker, die auf Umwegen zur Filmkritik gelangten. Die Biografie von Magda Wassef steht indes für eine jüngere Generation, die über ein Auslandsstudium zur Filmkritik und Filmgeschichte gelangte. Denn anders als in Europa, wo sich die Filmwissenschaft ab den 1970er-Jahren nach und nach als eigenständige Disziplin an den Universitäten etablierte, existierte in Ägypten lange Zeit keine äquivalente akademische Ausbildung.² Ähnlich wie es Paul Kusters in Bezug auf die klassisch arbeitenden Filmhistorikerinnen und -historiker in Europa schildert (1996, 47), handelt es sich bei der Generation, der al-Hadari und Farid angehören, ebenfalls um autodidaktische Filmhistoriker. Diese hätten, so die Islamwissenschaftlerin Irit Neidhard, erst nach dem Putsch der Freien Offiziere im Jahr 1952 angefangen, Filmgeschichte zu schreiben, «also in einer Phase des Umschreibens bzw. der Neudefinierung der Geschichte» (2013, 347). Bei der Durchsicht der Aufsätze des Bandes *Égypte 100 ans de cinéma* fällt auf, dass die Publikation an vielen Stellen großzügig mit historischem Bildmaterial illustriert ist, sich jedoch nur sporadisch Verweise auf historisches Quellenmaterial, wie etwa historische Werbematerialien zu Filmen, Memoiren bekannt-

1 Africultures: <http://africultures.com/personnes/?no=3656>, 20.08.2019.

2 Das Higher Institute of Cinema in Kairo existiert zwar schon seit 1959, ist jedoch primär auf eine filmpraktische Ausbildung spezialisiert. In den letzten 10 bis 20 Jahren hat sich die Situation gewandelt. Inzwischen bieten mindestens fünf weitere Ausbildungsstätten in Ägypten praktische, theoretische oder gemischte Filmstudiengänge an, so etwa die Helwan University, die Academy of Cinema Arts, die NEC Cineology Film-school, die American University sowie die German University.

ter Regisseure oder Zeitschriftenartikel, finden lassen. Auch Neidhardt klagt in ihrem Aufsatz «Träume und Realitäten: Anmerkungen zur arabischen Filmkultur» den Mangel an Überprüfbarkeit an: «Die Kinoliteratur betreffend fällt auf, dass es so gut wie keinen Bezug auf Originalquellen des Studio Misr oder auf zeitgenössische Texte und Debatten gibt. Vielmehr werden Filmfachleute zitiert, deren Quellen unklar sind [...]» (ebd., 347). Angesichts der Tatsache, dass viele filmhistorische Aussagen schwer nachweisbar sind, da zum Teil nicht eruierbar ist, welche Teile der Filmgeschichtsschreibung auf schriftlichen Primärquellen oder auf Sekundärquellen und welche auf Oral History beruhen, bürgt häufig primär das Renommee der Schreibenden für die Richtigkeit der Aussagen.

Mit dieser Feststellung will ich die Leistung der ersten Generation ägyptischer Filmforschenden nicht schmälern. In ihrer Art, Geschichte nicht rein chronologisch, sondern thematisch zu betrachten, haben sie sich um die ägyptische Filmgeschichtsschreibung verdient gemacht, gerade in Anbetracht der teilweise schwer überprüfbaren Aussagen; dies in Kombination mit der problematischen Archivsituation, die ich im folgenden Kapitel beleuchten werde. Auch wenn ich mich bemüht habe, wo überhaupt möglich, die angegebenen Informationen zu überprüfen, kann den Kriterien der Wissenschaftlichkeit, wie sie Paul Kusters in seinem bereits zitierten Aufsatz zur New Film History (1996) definiert, vermutlich nicht durchweg Genüge geleistet werden. Mit diesen Bemerkungen möchte ich keineswegs den Eindruck vermitteln, die filmhistorische Forschung sei in Ägypten in den 1990er-Jahren stehen geblieben. Es gibt zahlreiche jüngere Filmforschende, die an den genannten inländischen Institutionen oder an ausländischen Hochschulen zum ägyptischen Film arbeiten. Doch scheint es bisher keine filmhistorischen Schriften zu geben, die die Forschungsergebnisse der Generation renommierter Filmhistorikerinnen und Filmhistoriker, die am Band *Égypte 100 ans de cinéma* mitwirkten und als Mitarbeitende des staatlich organisierten Institut du Monde Arabe privilegierten Zugriff auf die ägyptischen Archive hatten, hinterfragen würden. So heißt es etwa in einem Call for Papers zu einem Workshop mit dem Titel *Cinema-going in the Arab World*, zu dem das Niederländisch-Flämische Institut im Herbst 2018 nach Kairo einlud:

The workshop builds on the works, written mostly in Arabic, French and to a lesser extent English, of historians such as Farida Marie, Aḥmad Al-Ḥaḍarī [Ahmed al-Hadari], and Samir Farid, who in the 1980s and 1990s constructed new histories of cinema in Egypt and offered new approaches to its study.³

3 The Netherlands-Flemish Institute in Cairo: <https://www.digitalcinemastudies.com/workshop-cinema-going-in-the-arab-world>, 23.03.2018.

Abschließend kann festgehalten werden, dass – nach meinem Wissen – keine arabischsprachige Arbeit existiert, die die deutsch-ägyptische Film-zusammenarbeit der 1930er-Jahre anhand von Primärquellen aus Ägypten und Deutschland beleuchtet. Die europäisch-ägyptischen Filmbeziehungen werden zwar bisweilen thematisiert, doch betrachten sie die ägyptischen Autorinnen und Autoren ausschließlich aus ihrer nationalen Perspektive.

6 Archivsituation in Ägypten

Bevor ich abschließend zu diesem theoretisch-methodologischen Teil meine Überlegungen zusammenfasse, drängt sich eine summarische Darstellung der problematischen Archivsituation in Ägypten auf. Eine besondere Herausforderung meiner Untersuchung ergab sich aus der Tatsache, dass die älteste Filmkultur der arabischen Welt und des afrikanischen Kontinents über eine ungenügende staatliche Infrastruktur zur Archivierung ihres Filmerbes verfügt. Dies betrifft sowohl (audio-)visuelle Materialien als auch den Non-film-Bereich wie Zeitungsartikel, Plakate oder Fotos. Als exemplarisch für diese Situation kann die Wiederentdeckung der Filme des Filmemachers Mohammed Bayoumi gelten, der 1923 als erster namentlich bekannter Ägypter hinter der Kamera stand und in den Folgejahren einige Filme realisierte. Über Jahrzehnte war sein Werk in Vergessenheit geraten und wurde erst im Laufe der 1990er-Jahre durch den ägyptischen Regisseur und Filmhistoriker Mohammed al-Kalioubi (DMG Muḥammad al-Qalyūbī) wiederentdeckt und der Öffentlichkeit vorgestellt. Dass Filme der frühen Jahre des ägyptischen Filmschaffens vereinzelt die Zeit überlebten, ist primär privaten Sammlern, im Falle Mohammed Bayoumis etwa seinen Nachkommen zu verdanken.

Eine erste größere Initiative, Filme professionell zu konservieren, ging vom 1935 erbauten Studio Misr aus, das von Anfang an Kühlräume bereitstellte, um Filme sachgerecht zu archivieren (Desouki 2007, 6). Als 1950 ein durch fahrlässiges Verhalten verursachtes Feuer im Archiv des Studio Misr ausbrach, verbrannten große Teile der Sammlung (Osman 1984, 9). In den 1950er-Jahren wuchs das Bewusstsein, dass Ägypten eines staatlichen Filmarchivs bedurfte. So wurde das Egyptian National Film Archive Mitte der 1950er-Jahre gegründet, dessen Bestände allerdings 1958 ebenfalls aufgrund eines Brandes, der durch leicht entzündlichen Nitrofilm verursacht wurde, dezimiert wurden. Jenseits dieser Schwierigkeiten hat das Nationale ägyptische Filmarchiv, das seit 1970 in seiner heutigen Form besteht, mit weiteren Problemen zu kämpfen: Die Insti-

tution verfügt über relativ wenige Mitarbeiter*innen und ein zu niedriges Budget, um der Aufgabe, das Filmerbe zu bewahren oder gar zu restaurieren, ausreichend nachzukommen. So verkaufte 2004 das ägyptische Kulturministerium 70 % des Filmerbes an eine Gruppe Unternehmer rund um den saudischen Milliardär Prinz al Walid bin Talal, der einen Unterhaltungskonzern mit einem neuen Satelliten-Sender namens Rotana im Nahen Osten aufbaute. Rotana hat, wie es Prinz al Walid bin Talal in einem Interview mit Forbes bestätigt, im arabischen Unterhaltungsmarkt eine Monopolstellung inne:

One of my biggest personal holdings is Rotana. That company has a very dominant force in the Middle East. It has around 45 % of all the movie industry and around 75 % of all the music. (Zendrian, *Forbes-Online*, 22.01.2010)

Nicht nur die Tatsache, dass sich unter den verkauften Filmen auch historische Filme aus den 1930er-Jahren befanden, stieß auf Kritik in der ägyptischen Presse. Ebenso erregte den Unmut der Bevölkerung, dass das Kulturministerium das Geschäft nicht transparent machte, dass ausländische Firmen mit dem Filmerbe des Nilstaats Millionen verdienen sowie dass Millionen armer Ägypterinnen und Ägypter, die sich kein Satellitenfernsehen leisten können, vom Filmerbe ausgeschlossen sind (Desouki 2007, 8). Der an der Tisch School of the Arts der New York University ausgebildeten Kuratorin und Mitbegründerin des Alternativen Filmzentrums Cima theque in Kairo, Yasmin Desouki, zufolge, riss der Verkauf außerdem alte Wunden im kollektiven Gedächtnis Ägyptens auf: «Just as ancient Egyptian artefacts have been sold and squandered over time throughout the world, the country's films have met the same fate: foreigners now own and control nearly on-third of cinematic history» (ebd., 7). Das Ministerium verteidigte den Schritt damit, dass die neuen Besitzer, die saudische Rotana-Gruppe, sich nun in adäquater Weise um den Erhalt des Materials kümmern könne. In Anbetracht der Tatsache, dass dem nationalen Archiv zeitweilig sogar die Mittel fehlten, die Lagerräume des Filmarchivs kühl zu halten (ebd. 10), kann dieses Argument als stichhaltig betrachtet werden. In der Presse wurde jedoch kritisiert, dass die Zukunft des Filmerbes leicht zum Spekulationsobjekt verkommen könne, wenn etwa ein neuer Investor dieses aus Profitgründen aufs Spiel setzen würde.

Dass die Situation sich seit 2007 nicht verbessert hat, liegt angesichts des 2011 um über die Hälfte eingebrochenen Wirtschaftswachstums, von dem sich das Land auch ein Jahrzehnt später noch nicht erholt hat, auf der Hand. So sind Maßnahmen zur Verbesserung der Institution, wie etwa das Erstellen einer Website oder der Bau von Vorführräumen, in denen das Filmerbe der Öffentlichkeit präsentiert werden soll, die der Direk-

tor des Archivs, Aly Abou Shady, 2006 in einer Broschüre des National Film Archive nennt (Di Martino 2006, 50), bisher nicht umgesetzt worden (Stand August 2020). Aus einem in der ägyptischen Zeitschrift *Cairo Scene* erschienenen Artikel vom Juli 2018 geht allerdings hervor, dass die ägyptische Kulturministerin Enas Abdeldayem plant, ein neues Filmarchiv in Ägypten zu errichten, welches Filme, die seit Beginn der Filmgeschichte in Ägypten produziert wurden, beherbergen soll (*Cairo Scene*, 11.07.2018). Darüber, in welchem Zeitraum das Ministerium die Pläne zu verwirklichen gedenkt und ob die nach Saudi-Arabien verkauften Filme wiedergewonnen werden sollen, finden sich im Artikel keine Angaben. Es bleibt also abzuwarten, ob der ehrgeizige Plan in absehbarer Zeit umgesetzt wird.

In der Zwischenzeit sind als Antwort auf die eklatanten Missstände neue private Initiativen entstanden: Eine davon ist die kurz nach der ägyptischen Revolution von 2011 eröffnete Cimatheque, deren Name bewusst eine Variation der klassischen Bezeichnung Cinémathèque darstellt und dadurch den alternativen Charakter des privaten Filmzentrums betont. Die in der Kairoer Innenstadt angesiedelte Cimatheque verfolgt das Ziel, das nationale und regionale Filmerbe zu bewahren, die Weiterentwicklung der ägyptischen Filmkunst zu fördern und einen Begegnungsort zu schaffen, in dem Filmbegeisterte und Filmschaffende gemeinsam Filme ansehen und darüber diskutieren können. Die Cimatheque verfügt über eine moderne Website und kommuniziert ihre regelmäßig stattfindenden Filmprogramme über Facebook. Die Archivbestände der Cimatheque bestehen aus Filmen, Pressematerialien und Zeitschriften. Die ältesten Objekte im Print-Bereich stammen aus den 1950er-Jahren. Als ich der Cimatheque im November 2015 einen Besuch abstattete, waren diese in Kisten vorsortiert, jedoch noch nicht katalogisiert.

Ähnlich war die Situation in einer anderen privaten Einrichtung, die die Filmkultur und das ägyptische Filmerbe fördern will. So befanden sich während meiner Recherche-reise 2015 auch die Bestände des im Januar 2013 in Alexandria eröffneten Kinokulturzentrums Wekalet Behna zwar vorsortiert in Kisten, allerdings ebenfalls noch nicht katalogisiert. Die Initiative, das Wekalet Behna zu eröffnen, geht auf Basile Behna, den Sohn einer der beiden Gründer des Behna-Filmverleihs, zurück. Dieser wurde in den 1930er-Jahren durch die beiden syrisch-irakischstämmigen Brüder Michael und George Behna gegründet und entwickelte sich bis in die 1940er-Jahre zum erfolgreichsten Filmverleih der arabischen Welt.

Ursprünglich hatten die beiden Brüder eine Filmproduktionsfirma gegründet, mit der sie 1932 einen der beiden ersten ägyptischen Tonfilme, UNSUDAT AL-FU'AD (DMG UNŠŪDAT AL-FU'ĀD, CHANSON DU COEUR, Mario

Volpi, ET 1932), produzierten, der beinahe zeitgleich mit dem Film *AWLAD AD-DAWAT* (DMG *AWLĀD AD-DAWĀT, SONS OF ARISTOCRATS*, Mohammed Karim, ET 1932) erschien. Die Innenaufnahmen beider Filme wurden, angesichts der Tatsache, dass in Ägypten zu dieser Zeit noch keine hochwertige Tonaufnahmetechnik existierte, hauptsächlich in Pariser Studios aufgenommen. Lediglich die Außenaufnahmen wurden in Ägypten gedreht. Erst mit dem Film *WEDAD* sollte 1935 der erste ägyptische Tonfilm entstehen, der vollständig auf ägyptischem Grund und Boden hergestellt wurde. Jedenfalls fiel der Behna-Film *AWLAD AD-DAWAT* beim ägyptischen Publikum, laut dem Eintrag in der Datenbank der Bibliotheka Alexandria, durch:

The music of the period, called *taht* music, remained popular on stage. However, coupled with the long songs sung by Nadera, the film did not succeed on the silver screen. It failed to appeal to an audience that preferred a more westernized form of music for the cinema.

(Behna Brothers, in: *Bibliotheca Alexandrina*, 2006)

Aufgrund dieses Scheiterns ließen die Gebrüder Behna von der Filmproduktion ab und wendeten sich ab 1933 dem Verleihgeschäft zu, das einen damals noch völlig inexistenten Geschäftszweig in Ägypten darstellte. Während der 1930er- und 1940er-Jahre avancierte die Firma zum größten Filmverleiher des Nahen Ostens. Als der Verleih 1961 unter den Vorzeichen Gamal Abdel Nassers sozialistischer Wende enteignet und verstaatlicht wurde, verfügte das alexandrinische Unternehmen über Dependancen in Kairo, Bagdad, Khartum, Beirut und Damaskus. Nach der Verstaatlichung wurde weitergearbeitet, jedoch ohne die Gründer. Als 1978 im Zuge der Infitah genannten Politik der wirtschaftlichen Öffnung des ägyptischen Präsidenten Anwar Sadat die Firma an die ursprünglichen Besitzer zurückgegeben werden sollte, schien es laut der Bilanzen, als sei das ehemals profitable Unternehmen hoch verschuldet. 1982 zog der Firmenerbe Basile Behna vor Gericht, weil er entdeckte, dass dies nicht stimmte. 28 Jahre später, im Jahr 2010, erhielt er Recht, und das Unternehmen ging zurück an die Erben. Seither sind diese im Besitz eines großen Fundus an Filmen und Begleitmaterialien. Basile Behna hofft, dass er mit Hilfe der Stiftung Wekalet Behna, die er mit seiner Schwester Marie-Claude gegründet hat, Materialien aus anderen privaten Sammlungen vereinen kann:

Many families have boxes of cinematic heritage in their homes, which they inherited. If we have an official initiative, many of these people can be encouraged to give their documents for exhibition and archiving purposes.

(El Shimi 2013)

Während die Stiftung der Behnas, die in Paris ansässig ist, Unterstützung aus dem Ausland, unter anderem auch durch das Goethe-Institut erhielt, hält sich die Cimatheque hinsichtlich der Angabe der vermutlich ausländischen Geldgeber zurück. Gemeinsam ist beiden Initiativen, die kurz nach dem Arabischen Frühling lanciert wurden, dass sie mit ihrem kulturellen Engagement eine Hoffnung verbinden. So schreibt El Shimi in seinem Artikel über das eine der alternativen Filmzentren: «Basile Behna, an art lover and believer that culture is the key to real social change» (ebd.).

Mit der 2002 in Alexandria eröffneten Bibliotheca Alexandrina hat es sich eine weitere Institution auf die Fahnen geschrieben, das ägyptische Filmerbe zu bewahren. Der Bau der Bibliothek wurde zu 60 % durch Sponsorengelder aus den Golfstaaten ermöglicht. Die finanziell gut ausgestattete Bibliothek, die von ihrem Selbstverständnis und Auftrag her an die zu Beginn des 3. Jahrhunderts vor Christus gegründete größte Bibliothek der Antike anknüpft, enthält eine Multimediaabteilung mit DVDs und ein digitales Bibliothekssystem. Sie hat sich unter anderem durch ein Forschungsprojekt hervorgetan, in dem sie die Geschichte des arabischen Films, die in Alexandria ihren Anfang nahm, dokumentiert. Seit 2006 ist die Website des Projekts mit Fotos, Dokumenten und gut recherchierten, zum Teil durch bekannte Filmhistorikerinnen und Filmhistoriker verfassten Texten online (vgl. *Alexandria Why?*, Bibliotheca Alexandrina 2006).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass viele Filme und zahlreiche Non-film-Materialien in Anbetracht der Tatsache, dass in den 1950er-Jahren zwei bedeutende Sammlungen Feuern zum Opfer fielen, als verschollen oder zerstört gelten müssen. Angesichts der hohen bürokratischen Hürden und der schwierigen Situation des nationalen Filmarchivs, das ohne Webpräsenz und ohne Nennung eines offiziellen Ansprechpartners, nur über private Verbindungen zugänglich ist, habe ich mich entschlossen, diese Institution nicht zu besuchen. Stattdessen habe ich in der ägyptischen Nationalbibliothek Dar el-Kotob, dem Zeitungsarchiv von Al-Ahram, der Bibliotheca Alexandrina, der Cimatheque Kairo, dem Studio Bakr, dem Privatarchiv Wekalet Behna in Alexandria sowie der Universitätsbibliothek Tübingen arabischsprachige Bücher, Filmstills sowie Zeitungs- und Zeitschriftenartikel ausfindig machen können. Die drei Filme, die ich in dieser Arbeit hauptsächlich bespreche, sind über Youtube streambar (Stand August 2020). Das Logo, mit dem der Film LASHIN auf Youtube in arabischer Fassung zu sehen ist, deutet darauf hin, dass der Film im Besitz des in Saudi-Arabien ansässigen Unterhaltungskonzerns Rotana ist. Da der Film WEDAD durch die Rotana-Gruppe als DVD mit französischen und englischen Untertiteln veröffentlicht wurde, gehe ich davon aus, dass er sich ebenfalls im Besitz des saudi-arabischen Monopolisten



2 LASHIN (Fritz Kramp, ET 1938): Viele aus dem Fernsehen abgefilmte arabische Filmklassiker sind mit Senderlogo bei Youtube zu finden

befindet. Auch der dritte Film, RAYA W SEKINA, existiert auf Youtube. So ist es kein Zufall, dass ich meine Untersuchung im Zeitalter der Digitalisierung aufnehme, in der einstmals schwer zugängliche oder als verschollen gewählte Filme und Materialien im Internet und, was im Besonderen ägyptische Filme betrifft, auf Youtube zu finden sind. Dass dies der Fall ist, hängt vermutlich damit zusammen, dass die arabischen Staaten vor anderen Herausforderungen stehen, als Urheberrechtsverletzungen zu ahnden. Die mir vorliegenden, digitalen Fassungen sind von minderwertiger Qualität: Die arabischsprachige Fassung des Films RAYA W SEKINA auf Youtube ist lediglich in einer niedrigen Auflösung vorhanden, wodurch die Bilder eine leichte Unschärfe aufweisen. Trotz intensiver Suche konnte ich keine deutsch synchronisierte Fassung des Films auftreiben. Die gestochen scharfen Bilder der deutsch untertitelten Fassung des Films LASHIN konnte ich hingegen im Bundesarchiv Film in Berlin sichten. Bei der Youtube-Fassung des Films handelt es sich, in Anbetracht des in verschiedenen Szenen unterschiedlich angeordneten Senderlogos, wahrscheinlich um eine abgefilmte Fernsehfassung. Die englisch und französisch untertitelte DVD des Films WEDAD, die vom DVD-Label der saudi-arabischen Rotana-Gruppe herausgegeben wurde, konnte ich über die USA beziehen. Vermutlich aufgrund einer niedrigen Abtastungsrate konnten es indes auch die Bilder dieser DVD nicht mit der Schärfe der arabischsprachigen Filmkopie des Films WEDAD aufnehmen, die ich in der Cinémathèque Royale de Belgique in Brüssel gesehen habe.

Auch im Printbereich sind lediglich wenige gedruckte Artikel noch im Kontext der ursprünglichen Anordnung in der Zeitschrift und in ihrer ursprünglichen Materialität einzusehen, während andere auf Mikrofilm gebannt sind. Es gilt also in diesem faktengestützten Spiel, die Aussagen

aus den Quellen zu einem Puzzle zusammenzufügen, das Lücken, Brüche und Überlappungen enthält. Im Rahmen der hypothetischen Rekonstruktion der vergangenen filmhistorischen Epochen drängt es sich deshalb auf, die Zeitlichkeit meiner Person als Forschende zu reflektieren, die es mir erlaubt, die Dinge aus einer bestimmten Perspektive zu betrachten. So wäre es vor 30 Jahren vermutlich noch gut möglich gewesen, Zeitzeugen aufzufinden, wodurch meine Erkenntnisse über die transnationale Zusammenarbeit eventuell eine zusätzliche biografisch-anekdotische Note erhalten hätten. Heute jedoch sind die damaligen Filmschaffenden und Rezipierenden für immer verstummt, während die frühen ägyptischen Tonfilme als Zeugen der gemeinsamen Filmarbeit im Autoplay-Modus zu den Usern und – an einigen Stellen der Untersuchung – bisweilen alleine für sich sprechen müssen.

7 Rekapitulation: Methodologische Überlegungen zur deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit

In meiner Studie betrachte ich die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit mittels der Methodik der New Film History aus transnationaler Perspektive. Dadurch rückt ein Untersuchungsgegenstand ins Zentrum, der an den Rändern beziehungsweise jenseits der Grenzen nationaler Filmgeschichtsschreibung liegt. Anhand primär aus Deutschland und Ägypten stammender Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, die die Produktion, Distribution und Rezeption der Filme *WEDAD* und *LASHIN* in Zeiten des Medienwandels vom Stumm- zum Tonfilm sowie des Films *RAYA W SEKINA* in Zeiten des Wandels zum filmischen Realismus thematisieren, versuche ich zu rekonstruieren, innerhalb welcher künstlerischen, medialen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Konstellationen die Filme entstanden und wie sich diese Rahmenbedingungen auf die Rezeption der Filme auswirkten. Bei meiner exemplarischen Analyse der transnationalen Produktion, Distribution und Rezeption der drei genannten Filme handelt es sich um eine mikrogeschichtliche Untersuchung, die eine mögliche Version der transnationalen deutsch-ägyptischen Filmgeschichte der 1930er- bis 1950er-Jahre entwirft. Angeregt durch das von Thomas Elsaesser vorgeschlagene medienarchäologische Vorgehen, untersuche ich die medialen Konstellationen, in die sich die Filme in der Zeit des Medienwandels vom Stumm- zum Tonfilm einbetten lassen, hinsichtlich von Kontinuitäten, Wechselwirkungen und Widerständen. Dabei beabsichtige ich, auch zutage tretenden Widersprüchen Raum zu geben, so etwa der Tatsache, dass im *Film-Kurier* die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit mehrfach und über Jahre

hinweg thematisiert wird, dass sie sich indes in den ägyptischen Quellen, wie erwähnt, nicht in vergleichbarer Weise abbildet. Die postkoloniale Perspektive regt ergänzend dazu an, danach zu fragen, wie sich die Besetzung Ägyptens durch Großbritannien und später die sich in Etappen vollziehende Unabhängigkeit Ägyptens auf die Konstituierung des nationalen ägyptischen Kinos auswirkten. Sie führt mich überdies zu den Fragen, welche zeitgenössischen kulturellen und politischen Strömungen und welche nationalen Diskurse mitsamt ihrer mythologisierenden und hegemonisierenden Tendenzen sich in den Filmen widerspiegeln. Die Arbeit Ella Shohats, die sich an der Schnittstelle von Gender Studies und Postcolonial Studies situiert, hilft mir, geschlechterspezifische Metaphern in den im (post-)kolonialen Kontext entstandenen Filmen aufzudecken. Im Film *WEDAD* wird das Land beispielsweise mehrfach mittels der Metapher der Familie symbolisiert, die Opfer eines Verbrechens wird und sich nur durch den Zusammenhalt gegen ihr Schicksal auflehnen kann. Innerhalb dieser Modellfamilie kommen männlichen und weiblichen Familienmitgliedern unterschiedliche Rollen zu, die mit Rückgriff auf Shohats durch die feministische Filmtheorie inspirierte Vorgehensweise analysiert werden können. Auch Antonia Lants Aufsatz, in dem sie die zeitliche und tatsächliche Überschneidung der Ägyptomanie mit dem Aufkommen des Kinos in Europa beschreibt, liefert interessante Anregungen, um beispielsweise danach zu fragen, wie die Ägypter in ihren Selbstdarstellungen auf die europäische und US-amerikanische Ägyptomanie reagierten, die sich unter anderem in Filmen, aber auch in der Kinoarchitektur niederschlug.

Was die Rekonstruktion der Rezeption der Filme betrifft, möchte ich den transnationalen, postkolonialen Ansatz ergänzen durch Konzepte der Atmosphäre (Schmitz 2007 [1998], Böhme 1995), um dem Atmosphärischen oder Stimmungshaften, das die Filme transportierten, auf der Ebene des sinnlichen Erlebens nachzugehen. In diesem Zusammenhang spielen die charakteristischen medialen Qualitäten eine wichtige Rolle, denn insbesondere hinsichtlich des Tons – der musikalischen Klänge, Stimmen und sprachlichen Dialekte respektive Versionen – verändert sich die Wahrnehmung innerhalb meines Untersuchungszeitraums durch den Medienwandel vom Stumm- zum Tonfilm, zum Untertitelten und schließlich zum synchronisierten Film mehrmals. Da kein «Nullpunkt des Medialen» (Tröhler 2014, 18) existiert, erachte ich es als notwendig, das Erleben der transnational zirkulierenden Filme im Zusammenhang mit ihrer spezifischen Materialität und Medialität zu betrachten.

III Atmosphären

Mit der ästhetischen Kategorie der Atmosphäre versuche ich, die stimmungshaften Rezeption der Filme *WEDAD*, *LASHIN* und *RAYA W SEKINA*, wie sie aus den zeitgenössischen Filmkritiken hervorgeht, zu perspektivieren und zu kontextualisieren. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, greife ich auf historische und aktuelle ästhetische Theorien aus Ägypten und Deutschland zurück, die mir bezüglich der Rekonstruktion des sinnlichen Erlebens der Filme, insbesondere was die atmosphärischen Wahrnehmungsqualitäten von Klang und Musik betrifft, nützlich erscheinen. Die Doppelung der Sichtweise soll helfen, meine These, dass sich zeitgenössische Rezeptionsunterschiede zwischen ägyptischen und deutschen Zuschauenden primär auf stimmungshafter und also sinnlicher Ebene nachvollziehen lassen, zu überprüfen.

Der Begriff der Atmosphäre bezeichnete ursprünglich das den Erdball umgebende Gasgemisch. Seit er Eingang in die Alltagssprache fand, steht er zudem für Gefühlsqualitäten, die von Objekten, Räumen oder sozialen Umgebungen ausgehen. So beschreibt er etwa das Ambiente von Räumen und Institutionen, wie Restaurants oder Museen, sowie das (soziale) Klima an Schulen oder Universitäten, aber auch von Landschaften. Atmosphären im alltagssprachlichen Sinne sind also ubiquitär, gehen von Orten, Gebäuden oder Konstellationen aus und können einzelne Personen oder ganze Gruppen in besondere Stimmungen versetzen. Sie treten in allen Lebensräumen auf, und zwar im Zusammenspiel zwischen Objekt und Subjekt. Atmosphären gelten als flüchtig und diffus und aufgrund ihres vergänglichen Charakters sowie der Tatsache, dass sie nicht immer bewusst wahrgenommen werden, als schwer beschreibbar. Im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert erfuhr die ästhetische Kategorie der Atmosphäre eine Renaissance, die zu einer erneuten philosophischen Auseinandersetzung führte, was sich auch auf andere Disziplinen, wie die Kunst- und Kulturwissenschaften, die Literaturwissenschaft, die Architektur, die Psychologie sowie in jüngerer Zeit auf die Filmwissenschaft auswirkte. Innerhalb der Filmwissenschaft liefert die im Rahmen der New Film History populär gewordene Rezeptionsforschung eine Schnittstelle zur ästhetischen Kategorie der Atmosphären, in der Filmerleben nicht nur als kognitive Erkenntnis, sondern auch als körperliche Erfahrung aufgefasst werden kann. Im Hinblick auf meine Fragestellung erscheint es mir erforderlich, produktionsseitig nach der Herstellung und rezeptionsseitig nach der Wirkung von Atmosphären zu fragen. Da der Begriff zunächst

Eingang in die Kunstwissenschaft und erst in jüngerer Zeit in die Filmwissenschaft fand, betrachte ich dessen Gebrauch zunächst im Rahmen der Kunstwissenschaft.

1 Der Atmosphärebegriff in der Kunstwissenschaft

Verwendet man den Ausdruck ›Atmosphäre‹ im Kontext der Ästhetik, so stellt dieser einen Oberbegriff dar, der angrenzende und überlappende Phänomene wie ›Stimmung‹ und ›Aura‹ miteinbezieht (Tröhler 2011, 11). Begriffsgeschichtlich ist ›Stimmung‹ der ältere Begriff, der, aus der Musikwissenschaft entliehen, ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert als Synonym für eine Gemütsverfassung herangezogen wurde. Damit wurde die Vorstellung, dass einzelne Teile ein harmonisches Ganzes ergeben, vom musikalischen ins philosophische Feld übertragen (Thomas 2010, VIII). Wie Kerstin Thomas weiter ausführt, waren zuvor schon im 17. Jahrhundert wirkungsästhetische Zusammenhänge in der Kunsttheorie in ähnlicher Weise beschrieben worden. Diese wurden schließlich im 19. und frühen 20. Jahrhundert, etwa durch die Forschungen Theodor Lipps' auf dem Gebiet der psychologischen Ästhetik, durch Heinrich Wölfflins Formalismus und Alois Riegls Aufsatz ›Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst‹ um die Annahme erweitert, dass zwischen wahrgenommenen Formen im Bild und der Körperwahrnehmung der betrachtenden Person ein Einklang erzeugt wird. Auch andere Einfühlungsästhetiker äußerten im späten 19. Jahrhundert diese Vermutung. So stellte etwa der Kunsthistoriker Robert Vischer die These auf, dass eine horizontale Linie deshalb angenehm anzusehen sei, «weil unser Augenpaar eine horizontale Lage hat» (1873, 8). Alois Riegl, Moritz Geiger, Schüler des Philosophen Theodor Lipps sowie der Philosoph und Soziologe Georg Simmel verwendeten den Stimmungsbegriff schließlich in Verbindung mit Natur- und Landschaftsbetrachtungen:

Landschaft, sagen wir, entsteht, indem ein auf dem Erdboden ausgebreitetes Nebeneinander natürlicher Erscheinungen zu einer besonderen Art von Einheit zusammengefasst wird, einer anderen als zu der der kausal denkende Gelehrte, der religiös empfindende Naturanbeter, der teleologisch gerichtete Ackerbauer oder Strategie eben dieses Blickfeld umgreift. Der erheblichste Träger dieser Einheit ist wohl das, was man die ›Stimmung‹ der Landschaft nennt.
(Simmel 2001 [1913], 478f.)

Damit drückt Simmel aus, dass der Begriff der Stimmung für ihn eine ganzheitliche Beziehung zwischen Landschaft und Betrachter herstellt,

die weder allein beim Subjekt noch allein beim Objekt zu verorten ist und sich somit dem Kausalzusammenhang entzieht. Die Idee, dass die Landschaft eine Art Mittlerfunktion zwischen der Natur und dem Betrachter übernimmt, spielt auch hinsichtlich der Definition des durch Walter Benjamin geprägten, begriffsgeschichtlich jüngeren ›Aura‹-Begriffs, der sich primär auf die Wirkungsästhetik eines Kunstwerks im Hier und Jetzt bezieht, eine wichtige Rolle. So definiert Benjamin ›Aura‹ folgendermaßen: «An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen» (2011 [1936], 17). Den Gedanken der körperlichen Transgression nimmt der Philosoph und Begründer der Neuen Ästhetik, Gernot Böhme, in seine Atmosphärentheorie auf:

Benjamin sagt, dass man die Aura ›atmet‹. Dieses Atmen heißt also, dass man sie leiblich aufnimmt, sie in die leibliche Ökonomie von Spannung und Schwellung eingehen lässt, dass man sich von dieser Atmosphäre durchwehen lässt. (Böhme 2007, 292)

Böhmes Atmosphärentheorie ist stark durch die ›Neue Phänomenologie‹ des Philosophen Herrmann Schmitz beeinflusst, der Atmosphären als Erfahrungen, die «den Menschen leiblich spürbar ergreifen» (Schmitz 2007 [1998], 14), definiert. Atmosphären stellen für Schmitz (aktive) Objekte oder Objektkonstellationen dar, die sich des betrachtenden Subjekts bemächtigen. Indem Schmitz Gefühle «als räumlich, aber ortlos, ergossene Atmosphären» (ebd., 23) erachtet, betont er die räumlichen Komponenten des sinnlichen Erlebens. Böhme stützt sich teilweise auf Schmitz' Überlegungen, erweitert diese jedoch, wie ich zeigen werde, um eine entscheidende Kategorie, die ihm hilft, der «Ästhetisierung des Alltagslebens» (Böhme 1995, 42) nachzugehen. Während Schmitz sich rezeptionsästhetischen Betrachtungen widmet, zielt Böhme darauf ab, zusätzlich die Herstellung von Atmosphären zu betrachten. Denn es gelte, so Böhme, die kreative Arbeit an Atmosphären in den Bereichen Innenarchitektur, Kunst und Design mitzuberücksichtigen, um eine Kritik der «ästhetischen Ökonomie» sowie der «Ästhetisierung der Politik» vorzunehmen, mit der sich «Macht in Szene setzt» (ebd. 43 ff.). Mit dieser Betrachtungsweise hebt Böhme die Trennung zwischen Kunstbetrachtung und der Wahrnehmung des Alltags auf, was für mich eine gute Voraussetzung darstellt, um filmischen Atmosphären, die ebenfalls durch die Arbeit von Vertreter*innen der Künste, des Handwerks und des Designs kreiert werden, nachzuspüren. Böhmes Anspruch, die ›Macht der Atmosphären‹ ins Visier zu nehmen, erscheint mir bezüglich der Frage, was zu einem bestimmten Zeitpunkt

an einem Ort sag-, zeig- und darstellbar ist, auf die ich später noch zu sprechen komme, brisant. So etwa im Hinblick auf den ägyptischen Film *LASHIN*, der in Deutschland im Kontext antibritischer NS-Propaganda gezeigt wurde, während den Film in Ägypten ein Nimbus des Staatsgefährdenden umgab. So lässt sich anhand dieses Films die Angst vor den wirkungsmächtigen Atmosphären, die beim vorläufigen Verbot des Films in Ägypten eine Rolle spielte, innerhalb des ägyptischen Rezeptionskontexts und Machtgefüges analysieren, das ganz anders strukturiert war als jenes des Dritten Reichs.

Mit seiner Neuen Ästhetik verlieh Gernot Böhme seit Mitte der 1990er-Jahre nicht nur der Betrachtung von Atmosphären, sondern der Ästhetik allgemein eine neue Orientierung. Beschäftigte sich die Ästhetik seit dem 18. Jahrhundert vorwiegend mit der Beurteilung von Kunst, so erachtet es Böhme vor dem Hintergrund der «progressiven Ästhetisierung des Alltags, der Politik, der Ökonomie» (1995, 13) als notwendig, den Begriff der Ästhetik so zu erweitern, dass er sich auch für die Betrachtung angewandter Kunst und für die Beschreibung der Wahrnehmung von Alltagsphänomenen wie Landschaften, Designobjekten oder Architektur eignet. Böhmes Ziel ist es, «angesichts eines Sich-Zeigens von Dingen [, das] immer bedeutungsvoller» wird, eine «Kritik der ästhetischen Ökonomie und eine ästhetische Theorie der Natur» (ebd.) auszuarbeiten. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, wendet sich der Autor der affektiven, emotionalen und imaginativen Seite der sinnlichen Betrachtung von Oberflächenphänomenen zu und stellt sie in einen Zusammenhang mit den Atmosphären: «Das primäre Thema von Sinnlichkeit sind nicht die Dinge, die man wahrnimmt, sondern das, was man empfindet: die Atmosphären» (ebd., 15). Diese, so Böhme, stellen den Kern der Neuen Ästhetik dar, deren Aufgabe es ist, die Verbindung zwischen den Charakteristika eines Kunstwerks, eines Raums oder einer Szenerie und der Befindlichkeit der Betrachtenden herauszukristallisieren. Böhme versteht die Wahrnehmung nicht als intellektuellen Akt, sondern in Anlehnung an Schmitz als einen Akt des «Sich-Spürens [...] in einer Umgebung» (ebd., 31). Dieser findet zwischen betrachtetem Objekt und betrachtendem Subjekt statt:

In der Wahrnehmung der Atmosphäre spüre ich, in welcher Art Umgebung ich mich befinde. Diese Wahrnehmung hat also zwei Seiten: auf der einen Seite die Umgebung, die eine Stimmungsqualität ausstrahlt, auf der anderen Seite ich, indem ich in meiner Befindlichkeit an dieser Stimmung teilhabe und darin gewahre, dass ich jetzt hier bin. [...] Umgekehrt sind Atmosphären die Weise, in der sich Dinge und Umgebungen präsentieren. (ebd., 96)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Böhmes ›Neue Ästhetik‹ (1995), die auf bestehende Konzepte von ›Aura‹, ›Atmosphäre‹ und ›Stimmung‹ aufbaut, auf einem Zusammenspiel zwischen produktions- und rezeptionsästhetischer Betrachtung beruht, wenn er die Dimensionen der kreativen Arbeit wie jene der Wirkung auf ein (aktives) Publikum miteinbezieht. Dies macht seine Theorie geeignet, filmischen Atmosphären nachzuspüren, die durch Filmschaffende verschiedener Sparten kreiert und bis zu einem gewissen Grad kontrolliert werden, aber erst in Abhängigkeit des historischen und kulturellen Vorführungsrahmens ihre Wirkung entfalten. Margrit Tröhler, Jörg Schweinitz und Philipp Brunner haben dieses filmwissenschaftliche Neuland mit dem Band *Filmische Atmosphären* (2011) bereits beschritten. Ihre Überlegungen, die sie angesichts des Transfers des Begriffs aus der Kunst- in die Filmwissenschaft anstellen, dienen mir als theoretischen Ausgangspunkt für meine eigenen Übertragungs- und Anpassungsleistungen, die angesichts meiner historischen Beispiele, die ich aus transnationaler Perspektive analysiere, notwendig werden.

2 Atmosphären in medialer Vermittlung

Reflexionen darüber, wie sich der Atmosphärebegriff für filmästhetische Betrachtungen fruchtbar machen lässt, stellt Margrit Tröhler in der Einleitung des besagten Bandes an (2011, 15). Sie erörtert verschiedene Konzepte, die das stimmungshafte Erleben beschreiben, und lässt sich schließlich primär durch Böhmes Atmosphärenbegriff inspirieren. Dies begründet sie damit, dass der Böhme'sche Atmosphärenbegriff, der intersubjektive Wirkungsweisen bezeichnet, die von der materialen Beschaffenheit von Objekten und Räumen innerhalb komplexer Konstellationen ausgehen, geeigneter sei als der Benjamin'sche Aura-Begriff, der sich klassischerweise auf ein konkretes Objekt, ein Kunstwerk, beziehe. Gegenüber dem Stimmungsbegriff gibt sie dem Atmosphärischen sowie der Atmosphäre den Vorzug, weil mit diesen Konzepten im Gegensatz zum Stimmungsbegriff nicht das Ich, sondern die Relation zwischen dem Ich und der Objektkonstellation im Fokus steht (ebd. 13f). Gerade das Betrachten dieser Beziehung erachtet sie als besonders geeignet, um der Komplexität der präfilmisch inszenierten Oberflächen, also der Produktion oder nach Böhme der Herstellung von Atmosphären, sowie der Filmbetrachtung im Kinosaal und somit der medialen Rezeption gerecht zu werden. Tröhler kritisiert indes, dass Böhme in seiner Neuen Ästhetik die Trennung zwischen ästhetischer Alltagserfahrung und der Erfahrung der Kunstrezeption aufhebt, medial vermittelten Atmosphären also keine besondere

Beachtung zukommt. Da sie dies als unerlässlich erachtet, um den Atmosphärenbegriff für die Filmwissenschaft fruchtbar zu machen, schlägt sie eine Erweiterung seines Atmosphärenbegriffs vor. Schließlich sind filmische Atmosphären stets medial vermittelt, selbst wenn die Betrachtenden dazu neigen, dies beim Eintauchen in das Filmerlebnis kurzzeitig zu vergessen. Die Herausforderung bei der Beschreibung diffuser und flüchtiger Kino- und Filmatmosphären besteht, so Tröhler, gerade darin, das komplexe Zusammenspiel der materialen, plastisch-gestalteten, ästhetischen Texturen und szenischen Konstellationen der Bildkomposition im jeweiligen Rhythmus der Bildmontage innerhalb eines spezifischen kulturellen, räumlichen und zeitlichen Rezeptionskontexts zu erfassen. Tröhler weist damit auch darauf hin, dass die Atmosphären, wie sie diese in Anlehnung an Böhme versteht, zwar intersubjektiv, allerdings nicht notwendigerweise raum-, zeit- und kulturübergreifend wirken. Dieser Aspekt wird, wie ich noch zeigen werde, gerade angesichts meiner historischen und transkulturellen Filmbeispiele relevant sein. Zunächst gilt es nun aber, den Böhme'schen Atmosphärenbegriff um die Dimension der medialen Vermittlung zu erweitern, damit er für meine Fragestellung, die besonders die Wahrnehmung der filmischen Medialität des Tons ins Zentrum rückt, produktiv gemacht werden kann.

3 Das Medium Film als mediale Konstellation

Tröhlers Idee, die ästhetische Kategorie der Atmosphäre in Anlehnung an Thomas Elsaesser (2002) im Zusammenspiel mit den zugehörigen «medialen Konstellationen» zu denken (Tröhler 2014, 16) und um die Dimension der medialen Vermittlung zu erweitern, wirft die Frage auf, was filmische Atmosphären von Stimmungen, die von räumlich präsenten Objekten oder Objektkonstellationen in der aktuellen Welt ausgehen, unterscheidet. «Mediale Konstellationen» definiert sie als «Konstellationen, die sich durch den Blick auf einzelne Medien in Interaktion in der Komplexität von deren Zusammenwirken, deren Konvergenz und Divergenz in einer gesellschaftlichen Situation [...] ergeben und die eine kumulative Dynamik medialer Phänomene erkennen lassen» (ebd. 16). Mittels dieser Perspektive können die materialen Eigenschaften von Filmen in den Fokus genommen werden, aus denen sich die spezifischen Ausdrucksweisen des Atmosphärischen in medialer Vermittlung konstituieren (vgl. ebd., 19). Im Falle meiner historischen Untersuchung sind dies das ursprünglich aus Nitrofilm bestehende Trägermaterial, welches eine fotorealistische Wiedergabe vorfilmischer Wirklichkeit in Graustufen ermöglicht und

eine charakteristische Lichtstärke aufweist, die sich auch auf die Körnung auswirkt, und welches das Bildformat bestimmt. Weitere wichtige Materialeigenschaften stellen die mit einer Bildwiedergabefrequenz von 24 Hertz auf die Leinwand projizierte Bildfolge, die Untertitelungspraxis, der Rhythmus der Bildmontage sowie die von der optischen Tonspur ausgehende, mittels Lautsprechern übertragene auditive Ebene des frühen Tonfilms dar.

Abgesehen von der Tatsache, dass sich eine konkrete historische Rezeptionssituation nicht wirklich rekonstruieren lässt, sondern bloß «Hypothesen über ›Form-Ursachen‹» aufgestellt und für die «Analyse fruchtbar» gemacht werden können (Kessler 2002, 111), besteht eine der Schwierigkeiten, den sinnlichen Wirkungsweisen, die von den materialen Eigenschaften des Films ausgehen, näher zu kommen, darin, dass Film synästhetisch wirkt. Um dieser Komplexität gerecht zu werden, kann es dienlich sein, das Medium Film, wie Tröhler vorschlägt, in «doppelter Perspektive» zu betrachten (2014, 17): Zum einen aus der Innenperspektive des Films mit Hilfe eines «offenen Medienbegriffs», der der «kumulativen Dynamik medialer Phänomene» in historischer Perspektive Rechnung tragen soll (ebd.), und zum anderen aus einer Außenperspektive, die das Kino im Kontrast zu anderen Künsten wie der Fotografie, der Literatur oder des Theaters denkt. Diese doppelte Perspektivierung halte ich für sinnvoll, da das Changieren zwischen beiden Blickwinkeln sich als nützlich erweisen kann, um einzelne Aspekte der filmischen Medialität zu betonen, ohne sich im Dickicht der Gesamtkonstellation zu verlieren. Die Betrachtung einzelner medialer Aspekte eines Films erweist sich beispielsweise als produktiv, um die sinnlich-wahrnehmbaren Aspekte eines Films auf dessen materiale Eigenschaften oder die der vorfilmischen Welt zurückzuführen, die als mediale Auffälligkeiten in den Filmkritiken beschrieben werden. Dabei gilt es, die historischen medialen Konstellationen mittels zeitgenössischer Texte, die Rückschlüsse auf Theorien zur Ästhetik ebenso wie auf Vorführpraktiken in Ägypten und Deutschland zulassen, zu kontextualisieren. Denn filmische Atmosphären entfalten sich in der Rezeption nicht über längere Zeiträume konstant, und ihre Wahrnehmung verändert sich bei der Zirkulation der Filme in verschiedenen Kulturräumen. So kann sich auch im Hinblick auf die transnationale Perspektive meiner Untersuchung die doppelte Perspektivierung als nützlich erweisen. Mit Hilfe des Modells der Medialität kann das Augenmerk etwa darauf gerichtet werden, dass die ägyptische Tonfilmindustrie wichtige Impulse aus der Schallplattenindustrie erhielt, während in Deutschland vor allem das Sprechtheater auf den frühen Tonfilm einwirkte. Den Film als ein Wechselspiel der Dynamiken unterschiedlicher Medialitäten zu betrachten, unterstützt die

Auffassung, dass der neu aufkommende Tonfilm nicht als Bruch zur Ära des Stummfilms zu sehen ist, sondern als Medienwandel.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es für die Untersuchung der filmischen Atmosphären in transnationaler Perspektive dienlich sein kann, Film in seinen spezifischen ästhetischen Wahrnehmungsqualitäten und als Teil einer medialen Konstellation zu verstehen, um das flüchtige Phänomen der Atmosphären begrifflich fassen zu können. Davon ausgehend gilt es, Rezeptionserfahrungen zu historisieren und im jeweiligen gesellschaftlichen, politischen und ästhetischen Kontext zu verankern. Zu einer solchen medialen Konstellation gehören auch weitere Texte und Bilder aus Ägypten und Deutschland, die es erlauben, danach zu fragen, was in einer bestimmten Zeit und innerhalb eines Kulturraums oder zwischen den Kulturräumen überhaupt sag-, zeig- und darstellbar war, und zu untersuchen, wie die damit verbundenen Vorstellungen und Normen in den Filmen stimmungshaft zum Ausdruck gelangten.

4 Diskursive Praktiken filmischer Atmosphären

Die Frage nach dem Sag-, Zeig- oder Darstellbaren innerhalb zeitlich und räumlich begrenzter historischer Perioden führt in Anlehnung an Foucault zur Frage nach den diskursiven Praktiken einer Gesellschaft (1981, 33 ff.). Ein Diskurs kann als «Menge von Aussagen, die zur selben diskursiven Formation gehören» (Foucault 1995 [1969], 170) oder als «Strukturen eines Feldes wissenschaftlichen Sprechens, die mit institutionellen, politischen und ökonomischen Verhältnissen korrespondieren und die eine kohärente Praxis ermöglichen» (Sarasin 2005, 103), verstanden werden. Die einzelnen Elemente, aus denen sich ein Diskurs zusammensetzt, bestehen für Foucault aus mehr als der Summe der sie konstituierenden Zeichen:

Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen; aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen. Dieses mehr macht sie irreduzibel auf das Sprechen und die Sprache. Dieses mehr muss man ans Licht bringen und beschreiben. (Foucault 1995 [1969], 73)

Wenn Foucault mit dieser Forderung die «Monarchie des Signifikanten» (Foucault 1991 [1971], 48) dekonstruiert, so verlässt er die rein semantische Ebene von Texten, Objekten, Objektkonstellationen oder ganzer Dispositive und lässt sich zusätzlich auf deren sinnliche Ebene ein. Um den Funktionsweisen von Diskursen nachzuspüren, bedient sich Foucault «räumlicher Metaphern» (Sarasin 2005, 141). Da Räume durch ihre Länge, Breite und Höhe definiert sind, weist der Begriff des Raums auf dessen Begrenzt-

heit hin. Die Idee der Limitierung überträgt Foucault auf Diskurse, wenn er in Bezug auf diese von «Ebenen, Territorien, Boden, Zonen, Brüchen», vom «Grat, vom Saum, von der Grenze und der Grenzgebung, von der Fassade, von Linien und schließlich von Schwellen» (ebd., 141) spricht. Der Foucault-Lektüre des Historikers Philipp Sarasin zufolge brauchen «die Diskurse [...] die Zeichen, um Ordnung zu stiften, um Grenzen des Sagbaren zu errichten und um Objekte des Wissens [...] hervorzubringen» (ebd., 98). Foucault erachtet Diskurse nicht nur als räumlich, sondern auch als zeitlich begrenzt. Er regt in diesem Zusammenhang dazu an, nach historischen Möglichkeitsbedingungen von Diskursen zu fragen. Diskurse besitzen ihre Gültigkeit somit innerhalb bestimmter Zeit- und Kulturräume und funktionieren nach eigenen Regeln, die sich im Einklang mit bestimmten sozialen Praxen und institutionellen Rahmenbedingungen befinden. Für den Zusammenhang zwischen Wissen und Macht prägt Foucault den Begriff des Dispositivs, der eine «heterogene Gesamtheit, bestehend aus Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen [...], kurz, Gesagtes und Ungesagtes» (Foucault zit. in: Sarasin 2005, 155) beschreibt. So interessiert er sich zum Beispiel in seiner Studie zu den französischen Strafsystemen des 18. Jahrhunderts «für die Institutionen und Praktiken, also für die Dinge, die gleichsam unterhalb des Sagbaren liegen» (Foucault zit. in: Sarasin 2005, 128). Aufbauend auf Foucaults Konzepten des Diskurses und des Dispositivs lässt sich nach dem Sagbaren und dem Sichtbaren innerhalb eines Zeit- und Kulturraums fragen, die im Licht gesellschaftlicher Machtverhältnisse zu betrachten sind.

Angesichts der Tatsache, dass Foucault seine Überlegungen zum Diskurs anhand der Sprache anstellt, bedarf es des Transfers, um dem Sicht-, Sag- und Zeigbaren innerhalb eines bestimmten geografischen und zeitlichen Rahmens auf audiovisueller Ebene gerecht zu werden. Es gilt also zu berücksichtigen, dass filmische Inhalte sich nicht aus Buchstaben und Wörtern, sondern aus Bildern und Tönen oder, genauer gesagt, aus der zweidimensionalen Abbildung der Oberfläche von Körpern, der Inszenierung von dreidimensionalen Räumen, aus Dialogen, Geräuschen und Musik konstituieren. Hinzu kommen Bewegung, Bildkomposition, die Kadrierung, die Lichtgestaltung etc. sowie die Bilderfolge in der Montage. Wie ich bereits bei der Einführung des Atmosphärebegriffs erläutert habe, bilden diese eine komplexe Objektkonstellation, die im Falle der Bilder größtenteils auf präfilmischen Arrangements beruht, und im Falle des Auditiven einerseits auf den aufgenommenen Dialogen und andererseits auf in der Postproduktion hinzugefügten Geräuschen sowie der Filmmusik gründen. Der Film stellt also letzten Endes ein Produkt dar, das sich aus unterschiedlichen präfilmischen Elementen sowie in der Produktion-

und Postproduktion zusammen- und hinzugefügten medialen Qualitäten und Materialitäten bildet, die zu einer unteilbaren Objektkonstellation verschmolzen und in das Trägermaterial aus Nitrofilm eingeschrieben sind. So kann jeder Film als komplexe Objektkonstellation verstanden werden, die sich aus unterschiedlichen audiovisuellen Entitäten konstituiert. Foucault schlägt in seiner Monografie *Archäologie des Wissens* vor, historische Entitäten, wie Texte, Bilder, Institutionen, nicht mehr als «Dokumente» (Foucault 1995 [1969], 14) aufzufassen, die «erlauben, durch sie hindurch auf eine vergangene Wirklichkeit zu blicken» (Sarasin 2005, 106), sondern als «Monumente» (Foucault 1995 [1969], 14). Mit dieser Unterscheidung will Foucault darauf aufmerksam machen, dass historische Objekte, wie Texte, Akten oder Bilder, «das Produkt einer besonderen <dokumentarischen Materialität>» darstellen (Sarasin, 2005, 106). In diesem Sinne werde ich die Filmbeispiele ebenfalls als «Monumente» betrachten und danach fragen, welche diskursiven Praktiken das junge ägyptische Kino in den 1930er- bis 1950er-Jahren durch seine spezifische Medialität und Materialität hervorbrachte.

Überträgt man Foucaults Gedanken, dass die Objektkonstellationen mehr ausdrücken als die Summe dieser sie konstituierenden Zeichen, so nähert man sich dem Sag-, Sicht- und Zeigbaren, das sich jenseits der Semantik bewegt. Dieses jenseits der Zeichen Liegende ist äußerst schwer zu fassen und deckt sich mit meiner Vorstellung vom atmosphärischen Wirken des Films, das von der Gesamtheit der die Filmprojektion und das Kinoerlebnis konstituierenden Elemente ausgeht und durch ein oder mehrere Subjekte «leiblich spürbar» (Schmitz 2007 [1998], 14) ist. Um dieses leibliche Spüren im transnationalen Raum, das sich in der Rezeption vollzieht, zu rekonstruieren, gilt es bei meiner transnationalen Untersuchung danach zu fragen, inwiefern dieses hinsichtlich der disparaten Prägung der Kulturkreise variiert. Damit meine ich, inwiefern sich beispielsweise das in Ägypten in den 1930er- bis 1950er-Jahren Sag-, Zeig- und Darstellbare von deutschen Filmkritikerinnen und Filmkritikern, die sich innerhalb anderer diskursiver Formationen bewegen, überhaupt als verständlich erweist. Dabei gilt es zu beachten, dass der Zeitraum der 1930er- bis 1950er-Jahre keinen homogenen Rahmen bildet. Das Sag-, Sicht- und Zeigbare innerhalb einer Gesellschaft befindet sich stets im Wandel und erfuhr beispielsweise durch historisch-politische Zäsuren wie den Zweiten Weltkrieg, den Zusammenbruch des Dritten Reichs oder den Untergang des Königreichs Ägypten von 1952 jeweils eine Neuorientierung. Insofern unterscheidet sich die Rezeption eines Films, wie Tröhler bemerkt, nicht nur je nachdem, in welchem Kulturraum dieser betrachtet wird, sondern auch je nachdem in welcher Zeit (vgl. Tröhler 2011, 17). Foucaults Anregungen ergeben im

Zusammenspiel mit der ästhetischen Kategorie der Atmosphäre ein theoretisches und methodisches Fundament, das es mir erlaubt, die audiovisuellen und textuellen «Monumente» aus Ägypten und Deutschland in ihrer sinnlichen Dimension im transkulturellen Raum anzugehen.

5 Atmosphären als Gegenstand der Analyse deutsch-ägyptischer Filme

Meine Studie widmet sich primär drei ägyptischen Filmen, die zwischen den 1930er- und 1950er-Jahren in Ägypten unter der Mitwirkung deutscher und in Deutschland ausgebildeter Filmschaffender produziert, transnational distribuiert und rezipiert wurden. Die drei ausgewählten Filme zählen zu den Meilensteinen der transnationalen Filmgeschichte Ägyptens und Deutschlands. Beim Filmbeispiel *WEDAD* handelt es sich um den ersten ägyptischen Tonspielfilm, der durch einen deutschen Regisseur gedreht und in Europa öffentlich, jedoch nur auf Festivals, vorgeführt wurde. Der Film *LASHIN* stellt einen weiteren Meilenstein dar: *LASHIN* war der erste ägyptische Film, der noch vor dem Krieg in Deutschland regulär vertrieben wurde. Nach dem Zweiten Weltkrieg lief *RAYA W SEKINA*, mein drittes Beispiel, als zweiter ägyptischer Film ab 1955 in den Kinos der Bundesrepublik Deutschland. Da der Zweite Weltkrieg in vielerlei Hinsicht eine Zäsur bildete, nahmen viele Filmkritikerinnen und -kritiker *RAYA W SEKINA* als ersten ägyptischen Film wahr, der in Deutschland in die Kinos kam. Möglichst facettenreich untersuche ich Produktion, Distribution, Zirkulation und Rezeption der Filme meines Korpus. Um meine These, dass sich die Wahrnehmung der Filme durch die ägyptische und deutsche Filmkritik primär auf stimmungshafter Ebene unterscheide, zu verifizieren, nehme ich die filmischen Ereignisse, die die Rezensierenden aus den unterschiedlichen Ländern als medial auffällig beschreiben, zum Ausgangspunkt. Hierbei gilt es Folgendes zu bedenken: Filmische Atmosphären entfalten sich im Verlauf der Rezeption zwischen Film und Betrachtenden. So trifft ein Film nicht nur auf unterschiedliche diskursiv und perzeptiv geprägte Rezeptionssituationen und mediale Konstellationen (*WEDAD*), sondern das Objekt «Film» selbst verändert sich in der atmosphärischen Wahrnehmung, etwa wenn die Untertitelung, wie in *LASHIN*, nicht darüber hinwegtäuschen kann, dass das deutsche Publikum die gesprochene Sprache nicht versteht, oder wenn, wie im Fall des synchronisierten Films *RAYA W SEKINA*, gar nicht dieselbe Tonfassung lief. Eine Berücksichtigung dieser Unterschiede dient dazu, die Medialität und Materialität des Films und besonders der Tonebene zu analysie-

ren und ausgehend von dieser Basis, transnationale Unterschiede in den Rezeptionsweisen präziser zu fassen und unterschiedliche Ausprägungen und Geschwindigkeiten des Medienwandels vom Stumm- zum Tonfilm in Ägypten und Deutschland zu analysieren. Diese Auffächerung erweist sich als besonders nützlich, um die Gefahr, eurozentrische Sichtweisen zur Norm zu erheben, zu minimieren.

Die in den Rezensionen als medial auffällig besprochenen Aspekte der Atmosphären gilt es schließlich zu historisieren und in den entsprechenden gesellschaftlichen, politischen und ästhetischen Kontexten Ägyptens und Deutschlands zu verankern. Die transnationalen Kontextualisierungen sollen darüber hinaus den Blick dafür schärfen, was in einer bestimmten Zeit im Rahmen einer Kultur überhaupt sag-, zeig- oder darstellbar war, und wie sich der konkrete Film hierzu verhält. Die Frage danach schließt die mediale Vermittlung und die vorfilmische Ebene ein. Dazu zählt neben dem fertigen Produkt ebenso die Produktionsseite des Films. Diese wird nicht ausschließlich durch die individuellen künstlerischen und technischen Entscheidungen einzelner Filmschaffender, sondern auch durch die ökonomisch-institutionellen Bedingungen, den politischen Kontext und den gesellschaftlichen Diskurs sowie das diesen zugrunde liegende Machtgefüge beeinflusst. Der Diskurs setzt sich nach Foucault aus «mehr als der Summe der einzelnen Zeichen», also übertragen auf den Film, aus der komplexen sozialen und medialen Konstellation eines Films zusammen. So wird der Blick auf grundlegende gesellschaftliche Diskurse frei, die die Rezeption beeinflussen und auf tiefgreifende Machtstrukturen verweisen. Dadurch schließt sich an die Frage nach dem Sag-, Zeig- und Darstellbaren auch die Frage an, was zu einer bestimmten Zeit in einer bestimmten Kultur überhaupt wahrnehmbar war und sich womöglich in den Äußerungen zum stimmungshaften Filmerlebnis niederschlägt.

Dem Aufspüren des Machtgefüges zwischen kolonialiserten und kolonialisierenden Ländern, so auch zwischen Orient und Okzident, kommt durch die Postcolonial Studies eine Aufmerksamkeit zu, die dazu einlädt, die Konstruktion binärer Selbst- und Fremddarstellungen zu hinterfragen (vgl. Said 2009 [1978]). Meine Untersuchung einer Epoche der ägyptisch-deutschen Filmzusammenarbeit wird sich circa über einen Zeitraum von 20 Jahren erstrecken. Somit erfülle ich die Forderung der New Film History, eine mikrogeschichtliche Untersuchung anzustrengen. Innerhalb dieser analysiere ich die Filme, wie es die *Histoire croisée* fordert, im Spiel mit den unterschiedlichen nationalen Perspektiven, Betrachtungsebenen und -maßstäben, die ich einander gegenüberstelle. Dadurch entsteht ein Puzzle aus sich überlappenden, sich teils widersprechenden oder auch ergänzenden Aussagen, die es zu kontextualisieren und zu interpre-

tieren gilt. Angesichts dieser Vorgehensweise ist es klar, dass meine Arbeit nicht die Geschichte der ägyptisch-deutschen Filmzusammenarbeit, sondern lediglich eine mögliche Geschichte dieser erzählen kann.

Mit der Untersuchung der stimmungshaften Rezeption der Filme durch ägyptische und deutsche Zuschauerinnen und Zuschauer steht also ein Anliegen im Mittelpunkt, das methodische Herausforderungen birgt. Viele sind heute zwischen 80 und 100 Jahre alt oder älter und leben, sofern sie noch leben, vermutlich mehrheitlich in Ägypten. Außerdem ist es insgesamt fraglich, ob sich Menschen nach Jahrzehnten in adäquater Weise an sinnliches Kinoerleben erinnern können. So leite ich meine Kenntnisse des stimmungshaften Erlebens der Filme aus den ägyptischen und deutschen Kritiken ab, die ich in Zeitungs- und Zeitschriftenarchiven aufgespürt habe. Diese Rezensionen enthalten jedoch nur Spuren filmischer Atmosphären (vgl. Tröhler 2014, 18). Dies bedeutet, dass das eigenleibliche Spüren der Atmosphären lediglich bruchstückhaft rekonstruiert werden kann, da die filmischen Atmosphären selbst längst der Implosion anheimgefallen sind. Die das Filmerlebnis beschreibenden und rezensierenden Worte stellen schließlich, in Anlehnung an Roland Barthes' Überlegungen zur Literaturkritik, lediglich einen «Diskurs über einen Diskurs» (2006 [1963], 120) dar. Es gilt also zu berücksichtigen, dass die Filmkritik als «Metasprache» und die Filmsprache als «Objektsprache» beziehungsweise das, was die Objektsprache auf leiblicher Ebene zu bewirken vermag, nicht deckungsgleich sind. Dies bedeutet, dass im Rahmen der Ausführung des Akts des «Spurenlesens» (Tröhler 2014, 18) mitgedacht werden muss, dass Teile der historischen Kinoerfahrung in Anbetracht des Transfers des eigenleiblichen Spürens in Worte unwiederbringlich verloren sind. Insofern bilden die Spuren der Atmosphären in den Zeitungen und Zeitschriften einen unvollständigen Eindruck des Atmosphärischen. Folglich kann ich keine definitiven Aussagen bezüglich der Atmosphären treffen, die als wahr oder falsch gelten könnten. Vielmehr handelt es sich um ein spekulatives Rekonstruieren jener Atmosphären, das ich auf der Basis der historischen, kulturellen, gesellschaftlichen, ökonomischen und theoriegeschichtlichen Kontexte der Länder Ägypten und Deutschland (soweit mir diese bekannt sind) vornehme. Allgemeingültigkeit wird auch gar nicht angestrebt. Am Ende der Untersuchung soll eine Neukartografierung des transnationalen Kinoraums Deutschland-Ägypten stehen, die Widersprüche, weiße Flecken und Überlappungen, die sich durch die Doppelung der Perspektiven ergeben, zulässt und den eigenen Stand der Beobachtung, der ebenfalls räumlichen, zeitlichen, institutionellen und sprachlichen Beschränkungen unterliegt, mitreflektiert. So findet die Untersuchung der Filmzusammenarbeit nicht zufällig zu Beginn des 21. Jahrhunderts statt.

Durch die fortgeschrittene Digitalisierung habe ich beispielsweise den ägyptischen Film *WEDAD*, der laut der deutsch-ägyptischen Filmwissenschaftlerin Viola Shafik in den 1990er-Jahren als verschollen galt, den Film *LASHIN* sowie den Kriminalfilm *RAYA W SEKINA* auf Youtube entdeckt, was angesichts der schwierigen Archivsituation in Ägypten, auf die ich bereits hingewiesen habe, die Voraussetzung bildete, um die Forschung vornehmen zu können. Meine Untersuchung habe ich 2014 im Anschluss an einen zweijährigen Aufenthalt in Kairo aufgenommen. Inspiriert durch den Arabischen Frühling, der damals schon als gescheitert galt, flammte in vielen westlichen Ländern Mitte der 2010er-Jahre ein verstärktes kulturelles Interesse an der arabischen Welt auf, so auch bei mir. Die Zunahme der allgemeinen Aufmerksamkeit lässt sich unter anderem daran ablesen, dass etablierte europäische Kulturveranstaltungen und Kulturinstitutionen Filmen und Kunstwerken aus dem Nahen Osten mehr Aufmerksamkeit schenkten. So zeigte beispielsweise die Berlinale zwischen 2012 und 2018, also in nur sechs Jahren, 29 ägyptische Filme und somit etwa drei Mal so viel wie in den 40 Jahren zuvor.

Was meinen eigenen Beobachtungsstandpunkt angeht, gilt es ebenfalls zu thematisieren, dass ich die Untersuchung der ägyptisch-deutschen Filmbeziehungen in deutscher Sprache vornehme. Und selbst wenn die Arbeit sich sowohl aus ägyptischen Quellen, die ich für diese Arbeit ins Deutsche übersetzen ließ, als auch aus in deutscher und englischer Sprache verfassten Quellen sowie französischsprachiger Sekundärliteratur speist, so unterscheidet sich diese Studie dennoch von einer Arbeit, die beispielsweise das Werk einer zweisprachigen Filmwissenschaftlerin wäre. Allein aus diesem Grund kann ich mich dem durch von den Autorinnen und Autoren der *Histoire croisée* formulierten Anspruch, alle Perspektiven, Ebenen und Maßstäbe zu verdoppeln, nur annähern. Zumindest eröffnet meine transnationale Untersuchung der Produktion, Distribution und Rezeption dreier Filmbeispiele der ersten drei Jahrzehnte der ägyptischen Tonfilmgeschichte einen exemplarischen Einblick in die unterschiedliche sinnlich-atmosphärische Wahrnehmung in den Kinosälen in Ägypten und Deutschland. Um dies zu konkretisieren, gilt es im folgenden Kapitel, das erste Filmbeispiel *WEDAD* zu betrachten.

IV WEDAD

Transnational war das Medium Film von Anfang an. Die Erfindung des Kinetographen, die einer Aussage des Vaters der Lumière-Brüder zufolge «Ende des 19. Jahrhunderts förmlich in der Luft gelegen habe» (Lötscher 2005, 36), fand in Frankreich statt. Fast zeitgleich wurde auch in Deutschland eine Apparatur für Bewegtbild namens Bioskop konstruiert. Dieser durch die Brüder Skladanowsky entwickelte Projektor wurde am 1. November 1895 im Berliner Wintergarten Varieté erstmals der Öffentlichkeit präsentiert. Kurze Zeit darauf veranstalteten die Brüder Lumière in Paris eine erste öffentliche Filmvorführung (vgl. Kessler/Lenk 1996, 62). Bereits wenige Monate danach zirkulierten bewegte Bilder und die zur Aufnahme erforderlichen Apparaturen weltweit. Wenn ich nun diesem Zirkulieren von Filmen und anderen Praktiken, die zur Produktion oder Rezeption gehören, nachgehe, fokussiere ich weniger auf ontologische Fragen als vielmehr auf die Bewegungen der Technik, der Filmschaffenden und der Bilder. Ich werde diese aus einem pragmatischen Blickwinkel betrachten und nach den ökonomischen, politischen und sozialen Bedingungen der Möglichkeit des Zirkulierens der Bilder fragen. Dabei gilt es auch zu berücksichtigen, inwieweit die beteiligten Akteure und Institutionen, die Bilder, Technik und Personen zirkulieren ließen, die transnationale Sichtbarkeit der Bilder bewusst einsetzten, um bestimmte Vorstellungen und Ideen zu verbreiten (vgl. Berton/Bouchez/Trenka 2018, 22), und wie Zuschauerinnen und Zuschauer diese, im Rahmen der medialen Vermittlung, sinnlich erlebten. Die Untersuchung des transnationalen Zirkulierens werde ich in zwei Schritten präsentieren. Im ersten Unterkapitel zur Zirkulation von Materiellem und Personen konzentriere ich mich darauf, welche Zirkulationsbewegungen technischer Apparaturen und Filmschaffender die Voraussetzungen schufen, die beiden im Rahmen der deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit entstandenen Filme WEDAD und LASHIN transnational zu produzieren und zu vertreiben. Im zweiten Unterkapitel, das sich der Zirkulation von Nicht-Materiellem widmet, gehe ich der Frage nach, welche medialen atmosphärischen Wirkungsweisen der Film WEDAD im Augenblick seiner Aufführung bei unterschiedlichen Zuschauergruppen auslöste. (Der Rezeption des Films LASHIN werde ich ein eigenes Kapitel widmen.) Mein Ziel ist es, die Überlappungen, Verzerrungen und Widersprüche der unterschiedlichen Perspektiven herauszuarbeiten und dadurch Ereignisse, die zum Teil an den Rändern nationaler Filmgeschichtsschreibung liegen, ins Zentrum zu rücken. Dabei sind

insbesondere Fragen nach der filmischen Medialität von Belang, sei es bei der Herstellung von Atmosphären durch bestimmte Techniken und Ästhetiken, sei es bei der Wahrnehmung der Filme in der Rezeption.

Da die Quellenlage bisweilen einseitig ist, werde ich die transnationale Perspektive nicht hinsichtlich aller Aspekte des Zirkulierens in gleicher Weise entwickeln können. Während mir zur Produktion und Distribution überproportional mehr deutschsprachige als arabischsprachige Quellen vorliegen, ist die Dokumentenlage zur Rezeption relativ ausgeglichen. So werde ich im Unterkapitel über die Zirkulation von Nicht-Materiellem arabischsprachige und deutschsprachige Zeitungs- und Zeitschriftenartikel zur Frage, welche Rezeptionsweisen die Filme in Ägypten und Deutschland hervorriefen, miteinander konfrontieren können. Die transnationale Filmgeschichtsschreibung weist einige Schnittstellen zur New Film History auf, auf die ich mich ebenfalls stütze, um ein Schlaglicht auf die kurze Epoche der fruchtbaren deutsch-ägyptischen Zusammenarbeit zu werfen, die in Deutschland in Vergessenheit geraten ist. So betrachte ich etwa die Wegbereiter und Akteure der europäisch-ägyptischen Filmzusammenarbeit weniger als Individuen. Vielmehr studiere ich ihre Biografien, um zu erfahren, in welche gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Netzwerke diese eingebettet waren. Eine solche Perspektive überlappt sich mit der Forderung Werners und Zimmermanns nach einer Geschichtsschreibung, die

von der Ebene der Handelnden ausgeht, von den Konflikten, in denen sie standen, und den Strategien, die sie zu ihrer Lösung entwickelten. [...] Sie umfasst schließlich die Analyse ihrer Aktionen, ihrer Realisierungen, in die nicht nur die jeweiligen Argumentationen, sondern auch die Machtverhältnisse und Entscheidungsspielräume eingegangen sind.

(Werner/Zimmermann 2002, 617)

Neben der schwerpunktmäßigen Betrachtung der Biografien der Handelnden unter dem Gesichtspunkt ihres Verhältnisses zu zeitgenössischen Ereignissen, Strömungen und Theorien, verbindet die *Histoire croisée* und die New Film History auch, dass beide Herangehensweisen hilfreich sein können, wenn es darum geht, die Konventionen nationaler, kanonischer Filmgeschichtsschreibung zu hinterfragen. So wähle ich bewusst eine in der New Film History angesiedelte transnationale Perspektive für meine Untersuchung. Dieses Vorgehen dient mir dazu, das Zirkulieren von Filmschaffenden, Filmtechnik und Bewegtbildern zwischen Deutschland, Europa und Ägypten ins Zentrum zu rücken, um ein Phänomen zu analysieren, das nach den Kriterien der klassischen, national orientierten Filmgeschichtsschreibung zu marginal wäre, um Beachtung zu finden.

1 Die Zirkulation von Materiellem und Personen

1.1 Stummfilm in Ägypten

Bereits 1896 wurden erste Lumière-Filme in Ägypten in privatem Rahmen gezeigt. So kam es am 5. November 1896 in der Börse Tousson Pascha in Alexandria sowie am 28. November 1896 im Hamam Schneider in Kairo zu Präsentationen für geladene Gäste, ehe kurze Zeit später erste öffentliche Filmvorführungen in Ägypten veranstaltet wurden (vgl. Abou Chadi 1995, 18). Zwischen 1898 und 1905 etablierte sich die Praxis in Ägypten, Filme im Rahmen von Theaterprogrammen zu zeigen. Und nicht nur Filme zirkulierten von Anfang an. Die Brüder Lumière schickten ab dem Ende des 19. Jahrhunderts Kameralleute in alle Welt, darunter den französischen Kameramann Alexandre Promio, der 1897 nach Ägypten reiste, wo er erste Filmaufnahmen des Nil-Landes einfing. Promio habe, wie Filmwissenschaftlerin Annette Deeken berichtet, große Freiheit hinsichtlich der Wahl der Motive genossen. Sein Auftrag lautete, «abwechslungsreiche und verkaufsträchtige Bilder von der Fremde zu kurbeln» (2004, 50). Nicht nur die Brüder Lumière, sondern auch weitere Filmfirmen aus den USA und Europa, wie die US-amerikanische Produktionsfirma Kalem, die den Film *LUXOR EGYPT* (Sidney Olcott, USA 1912) herstellen ließ, und die französische Firma Éclipse, die den Film *AU PAYS DES BÉDOUINS* (N. N., F 1910) in Auftrag gab, schickten ihre Kameralleute in den darauffolgenden Jahren und Jahrzehnten zu Dreharbeiten in den Nahen Osten. So reiste der in Algerien geborene Franzose Félix Mesguich, der Ende des 19. Jahrhunderts Reisebilder für die Gebrüder Lumière in Frankreich, Russland, Kanada und den USA angefertigt hatte, zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Auftrag verschiedener Produktionsfirmen nach Algerien, Marokko und Ägypten. In seiner Autobiografie zählt er die wichtigsten Motive seiner Filmreise in das Land der Pharaonen auf, die zwischen November 1906 und März 1907 stattfand: die Pyramiden von Gizeh, die verwinkelten Gassen eines Kairoer Stadtviertels, Männer in langen Gewändern, schwarz verschleierte Frauen, Wasserträgerinnen, die Zitadelle, die Al Azhar-Moschee, Minarette, Nilschiffe sowie die Tempelanlagen von Luxor, Karnak und Theben (Mesguich 1933, 127). Die Auswahl der Motive war relativ zeittypisch und deckte sich weitgehend mit den Topoi der Orient-Malerei sowie mit Fotomotiven touristischer Destinationen, die seit dem 19. Jahrhundert zirkulierten:

Die Routen der Maler, Literaten, Touristen, Photographen waren auch die der Kamera. Deren Motive waren so programmiert, wie die Tagesabläufe bei Cook-, Stangen-, oder später Neckermann-Reisen. [...] Aus Ägypten brachte

man Bilder vom vermeintlich typischen orientalischen Alltag mit, die das durchschnittliche Leben im Land am Nil, aber nicht ohne exotische Bilder repräsentieren wollten. Gut verkäuflich waren [...] Motive wie ›Teppich-Händler‹ oder ›Szenen von arabischem Tanz und Gesang‹ [...]. An der Wende zum 20. Jahrhundert kam zu den klassischen Staffagen noch ein Bildmotiv dazu, über das sich eine eigene Ikonografie schreiben ließe: die Ablichtung von Reisenden vor den Pyramiden. (Deeken 2004, 159)

Zirkulierten in Europa zuvor Gemälde und Fotografien sowie literarische und wissenschaftliche Beschreibungen dieser Motive, so verbreiteten sich nun filmische Zeugnisse derselben Sujets, die durch europäische Reisende aufgenommen worden waren. Zeitgleich etablierte sich kurz nach der Erfindung des Films in Ägypten die Praxis, selbst gedrehte Filme in Cafés, die als Handelsplätze für Wertpapiere dienten, anzusehen. Diese improvisierten Vorführstätten, bei denen die Filme mit der Kamera abgespielt wurden, waren vorwiegend in den Händen griechischer Geschäftsleute. Dem ägyptischen Filmkritiker Ahmed Youssef zufolge begannen in Ägypten ansässige Ausländerinnen und Ausländer, vorwiegend aus Europa, ab 1906 eigene Filme zu drehen (vgl. 1995, 59). So etwa die italienischstämmigen, in Alexandria ansässigen Fotografen Aziz Bandarli und Umberto Dorès. Zwischen 1898 und 1905 war es außerdem gängig, Filme im Rahmen von Theateraufführungen zu zeigen (vgl. Abou Chadi 1995, 18). Ab 1906 drängten neben der Firma Lumière, die seit 1897 zeitweise über eine Vorführstätte in Alexandria verfügte, mit Gaumont, Pathé und Irpanora weitere europäische Produktionsfirmen auf den ägyptischen Markt. Bis 1925 existierten in Ägypten laut *Film-Kurier* vierzig Kinos, zwanzig in Alexandria und zwanzig in Kairo (*Film-Kurier*, 10.08.1925). Von den Filmen, die in diesen gezeigt wurden, stammten 55 % aus den USA, 30 % aus Frankreich sowie die restlichen 15 % aus Deutschland, Italien und Schweden (vgl. ebd.).

Ägypten war aufgrund seiner geografischen Lage zwischen drei Kontinenten und der damit einhergehenden geopolitischen Bedeutung seit Jahrhunderten ein Land, in dem sich Fremde niederließen. 1907 lebten insgesamt 11 Millionen Menschen in Ägypten, darunter etwa 140 000 Ausländerinnen und Ausländer, von denen über 60 000 aus Griechenland, 24 000 aus Italien, 19 000 aus Großbritannien, 14 000 aus Frankreich, etwa 7 000 aus Österreich, 2 000 aus Russland und 1 800 aus Deutschland stammten (vgl. ebd., 55). Da das Land aufgrund der britischen Okkupation als stabil galt, stellte Ägypten zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen begehrten Ort für ausländische Investitionen dar (vgl. Davis 1983, 44). Zudem profitierten Geschäftsleute einiger europäischer Staaten von günstigen wirt-

schaftlichen Rahmenbedingungen, die durch Kapitulationen genannte Handelsabkommen des Osmanischen Reiches mit verschiedenen europäischen Ländern zustande kamen (Soliman 2014, 11). Ahmed Youssef spricht in Bezug auf die wirtschaftlichen und rechtlichen Privilegien von Europäerinnen und Europäern in Ägypten von «einer Art ›Staat im Staat‹ auf ägyptischem Boden» (ebd.). Sie wohnten vorwiegend in Städten wie Alexandria und Kairo. In ihrem Dunstkreis wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts erste Stummfilme gedreht (vgl. Youssef 1995, 62 f.). Während viele Menschen aus Europa in Ägypten Privilegien genossen, lebten die meisten Ägypterinnen und Ägypter – mit Ausnahme einiger weniger ägyptischer Familien – entweder als einfache Bauern oder als Landlose in bescheidenen Verhältnissen (vgl. Danielson 1997, 35). Unter den wenigen reichen ägyptischen Familien rangierten solche, die aufgrund von Großgrundbesitz am Baumwollhandel verdienten, auf den vorderen Plätzen (vgl. ebd., 36). Aus den Reihen dieser Familien stammten die ersten autochthon-ägyptischen Filmpioniere, die Europa auf eigene Faust bereisten, um das Filmhandwerk zu erlernen. Einer von ihnen, der Ägypter Mohammed Bayoumi, gelangte 1919 über Wien nach Berlin, wo er im Filmlabor der Ufa arbeitete, ehe er dem deutschen Kameramann Bäringer assistierte und mit dessen Hilfe Filmapparaturen erwarb, die er nach Ägypten mitnahm (vgl. Höpp 1998, 1). Ein weiterer Ägypter, der später erfolgreiche Regisseur Mohammed Karim, reiste nach einem Studienaufenthalt in Rom weiter nach Berlin. Dort wirkte er unter anderem als Statist bei METROPOLIS (Fritz Lang, D 1927) mit. In einem Artikel, der 1952 in der ägyptischen Unterhaltungszeitschrift *Al-Kawakib* (DMG *Al-Kawākib*) erschien, fasst er das Gelernte folgendermaßen zusammen: «Precision, or intolerance, is a lesson which I learned from Fritz Lang, the famous German director who was my mentor» (*Al-Kawakib*, 24.02.1953). Durch die Reisen solcher wenigen Pioniere schlugen die Zirkulationsbewegungen der Filmschaffenden, die zunächst einseitig von Europa ausgegangen waren, erstmals eine neue Richtung ein.

Wechselseitige Zirkulationsbewegungen verdichteten sich zwischen Ende der 1920er- bis Anfang der 1940er-Jahre und werden vom *Film-Kurier* als «deutsch-arabische Filmarbeit in Ägypten» (*Film-Kurier*, 22.03.1932) oder als «deutsch-ägyptische (Film-)Zusammenarbeit» (*Film-Kurier*, 31.08.1936; *Film-Kurier*, 25.02.1936) bezeichnet. Um diese in Deutschland in Vergessenheit geratene filmhistorische Episode, die sich in eine Reihe anderer internationaler Kollaborationen, wie etwa der deutsch-indischen Filmzusammenarbeit, in deren Rahmen zwischen 1925 und 1929 drei Stummfilme entstanden, einbettet, zu rekonstruieren, werde ich die Bedingungen der Möglichkeit der transnationalen Filmproduktion und Distribution des Films WEDAD, mangels anderer Quellenfunde, anhand historischer Zei-

tungs- und Zeitschriftenartikel aus Deutschland nachzeichnen. So möchte ich die transnationale Entstehung und Distribution des Films WEDAD untersuchen. Weitere Forschende, die sich dieses Themas annehmen werden und denen eventuell auch Verträge, Abrechnungen und andere Produktionsnotizen etwa zur Frage nach der Entstehung des Studio Misr und der Produktion und Distribution des Films WEDAD zur Verfügung stehen (zur lückenhaften Dokumentenlage vgl. Kapitel II.6), mögen meine bisweilen spekulativ bleibenden Ausführungen, die primär auf deutschen Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln basieren, bestätigen, ergänzen oder diesen widersprechen.

1.2 Deutsch-ägyptische Zusammenarbeit vor dem Hintergrund des Medienumbruchs zum Tonfilm

Die Geschichte der deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit ist eng mit der Geschichte des ersten (vollends) ägyptischen Tonfilmstudios Misr verbunden. Mit den aktuell vorhandenen Mitteln und mir zugänglichen Quellen gehe ich nun der Frage nach, welche Materialien und Personen im transnationalen Raum zirkulierten und wie es zur deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit rund um das Studio Misr kam. Hierbei ist entscheidend, dass sich die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit an der Schwelle zum Medienumbruch vom Stumm- zum Tonfilm vollzog. Denn um mit dem Wandel, der von Europa und den USA ausging, Schritt halten zu können, benötigte Ägypten Tontechnik und Knowhow, die zu diesem Zeitpunkt im Nahen Osten nicht verfügbar waren. Diesen Medienumbruch will ich nicht als einen eschatologisch-ontologischen Bruch betrachten, sondern als vielschichtigen Verlauf, der durch «Widerstände» (Tröhler 2014, 17), «Wechselwirkungen» und «Inkommensurabilitäten» (ebd., 19) geprägt ist. Angesichts der bereits geschilderten inkongruenten Quellenlage beginne ich die Analyse mit Aussagen und Zitaten aus deutschsprachigen Zeitschriftenartikeln, die ich sodann mit den wenigen ägyptischen und in anderen europäischen Sprachen verfassten Primärquellen über das Studio Misr sowie mit ägyptischer und deutscher Sekundärliteratur abgleiche.

Zunächst werde ich mich mit Berichten auseinandersetzen, die zwischen 1927 und 1941 im *Film-Kurier* erschienen. Der Startpunkt 1927 definiert sich dadurch, dass in diesem Jahr erstmals eine Mitteilung darüber erscheint, dass die Misr an einer Kooperation mit Deutschland interessiert sei. Der Endpunkt ist aufgrund der Berichterstattung über die Kinoauswertung des mit Hilfe eines deutschen Regisseurs und eines deutschen Szenografen hergestellten Films LASHIN im Sommer 1941 in Deutsch-

land gegeben. Danach erschienen im *Film-Kurier*, der insgesamt nur bis 1945 publiziert wurde, lediglich noch Berichte aus Ägypten, die von den Feldkinos der Teilnehmenden des Afrikafeldzuges handelten. Überhaupt scheint die länderübergreifende, deutsch-ägyptische Produktions- und Distributionstätigkeit mit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs in September 1939 jäh abzubrechen. Doch zunächst zu den Anfängen: 1927 erscheint im *Film-Kurier* erstmals eine Mitteilung darüber, dass die Misr Interesse an einer Kooperation mit Deutschland angemeldet habe:

Der Reichsverband schreibt uns: Amtlicherseits wird uns folgendes mitgeteilt: Die rein ägyptische «Bank Misr» in Kairo hat vor kurzer Zeit eine Gesellschaft «Société Misr pour le Théâtre et le Cinéma» gegründet, die in erster Linie den Zweck verfolgt, Filme herzustellen, die das ägyptische Volksleben richtig und unverfälscht wiedergeben. Diese Gesellschaft würde gerne in eine Art Filmaustausch mit deutschen Firmen eintreten.

(*Film-Kurier*, 23.07.1927)

Der Zusatz «rein ägyptisch» ist insofern von Bedeutung, als dass die 1920 gegründete Bank Misr in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, als der Wohlstand in Ägypten nahezu vollständig in ausländischen Händen lag und die britische Besatzungsmacht privatwirtschaftliche Unternehmungen der ägyptischen Bevölkerung systematisch unterdrückte, die erste Bank mit ausschließlich ägyptischem Kapital in Ägypten war. Im Mai 1932 veröffentlichte der *Film-Kurier* eine Meldung darüber, dass die Bank Misr angeblich eine Million Mark in die Errichtung eines ägyptischen Tonfilm-Ateliers investieren wolle. In dieser steht, es sei an der Zeit, dass Ägypten sein eigenes Tonatelier bekomme, da «der große Erfolg des ersten arabischen Tonfilms, den die Josef-Wahby-Theatergesellschaft unter dem Titel FILS À PAPA (AWLAD AD-DAWAT, Mohammed Karim, ET 1932) in Paris herstellen ließ, mehrere ägyptische Theatergesellschaften dazu veranlasst habe, die Grundlagen zur Errichtung eines ägyptischen Tonateliers zu schaffen» (*Film-Kurier*, 23.05.1932). Zum Hintergrund: Im Jahr 1932 erschienen nahezu zeitgleich die beiden ersten ägyptischen Tonfilme. Zum einen der erwähnte Film AWLAD AD-DAWAT des Regisseurs und ehemaligen METROPOLIS-Statisten Mohammed Karim, der zu 60 % im ägyptischen Studio Ramses und zu 40 % in Paris gedreht wurde, und zum anderen der ägyptische Musikfilm UNSUDAT AL-FU'AD (CHANSON DU COEUR, ET 1932) des italienischstämmigen Ägypters Mario Volpi, der im Pariser Studio Éclair aufgenommen worden war (Abou Chadi 1995, 23). Der ägyptische Ökonom und Gründer der Bank Misr, Talaat Harb, scheint sich also erst durch den Erfolg des ersten ägyptischen Tonfilms AWLAD AD-DAWAT dazu durchgerungen zu haben, in die ägyptische Tonfilmindustrie zu investieren. In

deren Errichtung schlummerte, in Anbetracht der Dimension des arabischen Sprachraums, den Fritz Kramp großzügig mit 150 Millionen Personen im Jahr 1936 beziffert (Kramp, *Film-Kurier*, 09.06.1936), ein immenses Potenzial. Der *Film-Kurier* berichtet, dass die Bank Misr sowohl mit dem deutschen Tonfilmunternehmen Tobis als auch mit der US-amerikanischen Firma R. C. A. verhandle (vgl. *Film-Kurier*, 23.05.1932). Dem Filmhistoriker Michael Wedel zufolge konkurrierten deutsche, europäische und US-amerikanische Tonfirmen untereinander um die weltweite Vorherrschaft im Bereich der Tonfilmaufnahme und -wiedergabe (vgl. Wedel 2003, 35 ff.). Nach einer Periode, in der mehrere tontechnische Erfindungen in Europa, die nur bedingt kompatibel waren, miteinander im Wettbewerb standen, wurde 1928 die Firma Tobis als Zusammenschluss der wichtigsten europäischen Patenthalter gegründet (Distelmeyer 2003, 7). Die Tobis verfolgte das Ziel, einheitliche Standards für die Tonfilmaufnahme und -wiedergabe-Technik in Europa zu schaffen, um zu verhindern, dass sich mangels einer Einigung auf ein Verfahren die Standards US-amerikanischer Firmen in Europa etablierten. So kam es am 30. August 1928 unter dem Namen Tonfilm-Syndikat AG (Tobis) zum Zusammenschluss der Tri-Ergon Musik-AG aus Sankt Gallen, der H. J. Küchenmeister Kommanditgesellschaft aus Berlin, der Deutschen Tonfilm AG aus Hannover sowie der Berliner Messert AG. Des Weiteren wurde im März 1929 ein «Interessengemeinschaftsvertrag» zwischen den Hauptkonkurrenten Tobis und Klangfilm eingegangen (Wedel 2003, 35). Dieser sah vor, dass die Tobis Tonfilme produzieren und Tonfilmaufnahmeapparaturen vertreiben sollte. Der Klangfilm AG, Tochterfirma der Unternehmen AEG und Siemens-Halske, fiel die Aufgabe zu, die Apparaturen herzustellen und die Tonwiedergabegeräte zu vermarkten. Das Aufkommen des Tonfilmzeitalters zeichnete sich nicht nur durch eine innereuropäische Konkurrenzsituation aus, sondern wurde auch von transatlantischen Rechtsstreitigkeiten begleitet (vgl. Dibbets 2003, 31). Schließlich kam es 1930 zwischen der europäischen und US-amerikanischen Filmindustrie zu einer Abmachung – dem sogenannten «Pariser Tonfilmfrieden» (Distelmeyer 2003, 7). In dieser einigte sich die europäische Tobis-Klangfilm-Gruppe mit einem Zusammenschluss der wichtigsten US-amerikanischen Akteure, der durch Western Electric angeführt wurde und dem auch die Radio Corporation of America, kurz R. C. A., angehörte (vgl. Hochhaus 2008, 119), darauf, die Patentrechte untereinander auszutauschen.

Die Abmachungen ermöglichen es, dem Communiqué zufolge, den Herstellern von Filmen aller Länder Lizenzen für die Herstellung von Filmstreifen aus allen Ländern der Welt unter deutschen und amerikanischen Patenten zu

erhalten. Die Filmstreifen sollen in allen Ländern und auf allen Arten deutscher und amerikanischer Apparaturen austauschbar sein.

(*Neue Freie Presse*, 23.07.1930)

Der Weltmarkt wurde im Rahmen dieses Communiqués zwischen den transatlantischen Hauptkonkurrenten aufgeteilt. So durfte Tobis-Klangfilm fortan die meisten europäischen Länder exklusiv beliefern, während der durch Western Electric vertretene US-amerikanische Verband die Vereinigten Staaten, Kanada, Australien, Neuseeland, Indien und Russland versorgen durfte. «In allen anderen Teilen der Welt dürfen deutsche und amerikanische Apparaturen betrieben werden», schrieb die *Neue Freie Presse* (23.07.1930). In diesem Zusammenhang erscheint es logisch, dass die Misr mit der Tobis und mit R. C. A. verhandelte. 1933 erschien im *Film-Kurier* die Meldung, die Verhandlungen zwischen der deutschen Firma Klangfilm und der ägyptischen Firmengruppe Misr mit der Tobis wären erfolgreich verlaufen, Klangfilm errichte nun für Misr ein Tonfilmatelier, das im Herbst eröffnet werden solle (*Film-Kurier*, 30.05.1933). Darüber, warum schließlich die Tobis-Klangfilm-Gruppe den Zuschlag für den Großauftrag erhielt, das Studio Misr mit Tonfilmapparaturen auszustatten, liegen mir keine Informationen vor. Möglicherweise spielte die geringere räumliche Distanz zwischen Europa und Ägypten eine Rolle für diesen Beschluss. Es ist aber auch denkbar, dass die Entscheidung für die Zusammenarbeit mit der Tobis-Klangfilm-Gruppe dadurch begünstigt wurde, dass die Firma Siemens, deren Tochtergesellschaft Klangfilm war, bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts eine Niederlassung in Kairo unterhielt und sich als verlässlicher Partner in Ägypten etabliert hatte, oder dass die Tobis-Klangfilm-Gruppe einfach ein besseres Angebot machte. Der *Film-Kurier*-Autor schreibt weiter: «Das für die kulturelle Selbstständigkeit der orientalischen Nationen außerordentlich wichtige Unternehmen in Kairo steht unter der Führung des Dr. Exzellenz Talaat Pascha Harb und des Direktors Fuad Bey» (ebd.). Es reise der Leiter des Studio Misr, Herr Barouk, ehemaliger Chef der Schallplattenfirma Odéon (vgl. al-Hadari 1995, 89), bald nach Berlin, um sich mit etablierten Berliner Filmfirmen «bezüglich technischer Erfahrungen und Zusammenarbeit» auszutauschen (*Film-Kurier*, 30.05.1933). Dieser Unternehmung waren zahlreiche Reisen ägyptischer Politiker und Ökonomen vorangegangen, die der deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit vermutlich eher indirekt den Weg geebnet hatten.

Ein kurzer Exkurs zu jenen Reisen soll Aufschluss über die Rahmenbedingungen der deutsch-ägyptischen Zusammenarbeit liefern. Ziel dieser Ausführungen ist es, «der Logik der Akteure» (Werner/Zimmermann

2002, 621) nachzugehen. Dabei spielt der ägyptische König Fuad als Wegbereiter einer breiter angelegten deutsch-ägyptischen Wirtschaftskooperation eine wichtige Rolle für die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit.

1.3 Die Wegbereiter: Ägyptische Politiker und Ökonomen

Zu den Wegbereitern der ägyptisch-deutschen Filmzusammenarbeit gehören ägyptische Politiker. Im März 1929 berichtet der *Film-Kurier*, der ägyptische Außenminister sowie der neue ägyptische Gesandte in Deutschland hätten die Ufa besucht und sich deutsche Spielfilme zeigen lassen (*Film-Kurier*, 27.03.1929). Und aus einer Meldung vom Juni 1929 geht hervor, dass der ägyptische König Fuad sich im Berliner Rathaus Tonfilme «angehört» habe (*Film-Kurier*, 12.06.1929). Den Ausführungen des Politologen Mahmoud Kassim zufolge zeigte sich der Reichskanzler Hermann Müller (SPD) über die hohen Kosten, die der Besuch des Königs mit sich bringen würde, besorgt (vgl. Kassim 2000, 259). Seine Bedenken müssen im Kontext der schwierigen wirtschaftlichen Situation Deutschlands nach dem Ersten Weltkrieg und der hohen Belastung durch aus dem Versailler Vertrag hervorgehende Reparationszahlungen gesehen werden. Darüber hinaus liefert Kassim, der das offizielle Verhältnis Deutschlands zu Ägypten schildert, weitere interessante Hinweise zu den beiden im *Film-Kurier* erwähnten Staatsbesuchen. Kassims Studie basiert auf der Auswertung der diplomatischen Korrespondenz sowie auf ehemals geheimen Akten zur Außenpolitik, die größtenteils im Archiv des Auswärtigen Amts lagern. Das Ziel seiner Untersuchung war, Kohärenzen in der deutschen Außenpolitik im Hinblick auf Ägypten herauszuarbeiten. Das ihm vorliegende Material war, nach eigenen Angaben, jedoch zu lückenhaft, um umfassende Schlussfolgerungen zu ziehen. Kassims politologische Perspektive ist – da er nur deutsche Akten, Briefe und Vermerke analysiert – eindeutig auf den nationalen Kontext gerichtet; einzig die Auswertung der deutschen und ägyptischen Presse im Umfeld des Besuchs des ägyptischen Königs in Deutschland erweitert die Sichtweise zeitweilig und öffnet sie für transnationale Beziehungen. Obwohl Kassim mit einer Fragestellung an die Quellen herantritt, die von meiner erheblich abweicht, liefert seine Studie Hintergründe zur politischen und ökonomischen Situation in Ägypten und Deutschland. Diese stellen die Bemühungen der Politik, die die Anbahnung der deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit ermöglichte, in einen weltpolitischen Zusammenhang. So schildert Kassim etwa die Wiederaufnahme der politischen Beziehungen zwischen Deutschland und Ägypten nach dem Ersten Weltkrieg, die 1923 in die Gründung einer ägyptischen Gesandtschaft in Berlin und 1924 in die Eröffnung einer deut-



3 Annäherung zwischen Ägypten und Deutschland: König Fuad besucht eine Galavorstellung in der Berliner Staatsoper mit Reichspräsident von Hindenburg (r.) und Reichstagspräsident Paul Löbe (l.), 1929

schen Vertretung in Kairo mündete. Er schreibt, in den Folgejahren hätte es viele Staatsbesuche ägyptischer Politiker in Deutschland gegeben. Diese wären mit dem Ziel nach Deutschland gereist, Handelsbeziehungen aufzubauen und die Voraussetzungen für deutsche Investitionen in Ägypten auszuloten.

Ägypten befand sich noch immer in einer informellen Abhängigkeit von der britischen Regierung, d. h. daß alle seine Vorstellungen und Pläne jeweils aus der Perspektive eines auf völlige Selbstbestimmung ausgerichteten Landes beleuchtet werden müssen. Deutschland versuchte hingegen in der internationalen Politik seinen alten Status als Großmacht, der durch die Vorgaben des Versailler Vertrags gemindert worden war, wieder herzustellen.

(Kassim 2000, 189)

Die ägyptischen Politiker, so mutmaßt Kassim, verfolgten das Ziel, neue wirtschaftliche Bande mit Mitteleuropa zu knüpfen, um den übermächtigen wirtschaftlichen Einfluss Großbritanniens zu schwächen. So fanden ab Mitte der 1920er-Jahre Gespräche deutscher Gesandter mit bekannten ägyptischen Akteuren, darunter auch König Fuad statt. Höhepunkt dieser

Phase, die Kassim als Normalisierungsphase zwischen Deutschland und Ägypten bezeichnet, war der Staatsbesuch des Königs Fuad (vgl. ebd., 189 ff.).

Dieser war laut dem deutschen Gesandten in Kairo, Eberhard von Stohrer, daran interessiert, «1) industrielle Werke 2) den Hafen vom Hamburg 3) eine Talsperre 4) wissenschaftliche Institute 5) einige große deutsche Landsitze» (von Stohrer zit. in: ebd., 261) zu besichtigen. Die Schilderung der Absichten des Königs bleiben allerdings angesichts der Tatsache, dass die Quellen die Reise des Königs nur aus deutscher Sicht behandeln, einseitig. Über eine Kontaktaufnahme mit der deutschen Filmindustrie ist bei Kassim nichts zu lesen. Der Arabistin und Kulturwissenschaftlerin Kathrin Lötscher zufolge sei König Fuad aber «wie kaum ein anderer Herrscher dieser Welt ins Kino verliebt» (*al-musawwar* [DMG *al-muṣawwar*], 04.10.1929, zit. in: Lötscher 2005, 32) gewesen und habe sich täglich Geschichts- und Wissenschaftsfilme vorführen lassen (vgl. ebd.). Die Meldung aus dem *Film-Kurier* 1927, der Reichsverband Film sei auf «Amtswegen» informiert worden, dass die Bank Misr eine Filmgesellschaft gegründet habe, deren Filme «das ägyptische Volksleben richtig und unentstellt» zeigen sollen (*Film-Kurier*, 23.07.1927), steht möglicherweise im Zusammenhang mit diesen ersten Schritten einer verstärkten Anbahnung der wirtschaftlichen Zusammenarbeit zwischen Deutschland und Ägypten auf höchster politischer Ebene. Während die ägyptischen Politiker sowie der ägyptische König eher die Weichen für eine Zusammenarbeit auf wirtschaftlicher Ebene stellten, war es der bereits erwähnte ägyptische Ökonom und Gründer der Bank Misr, Talaat Harb, der die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit schließlich ins Leben rief. Da sich aus seinem Denken und Handeln weitere wichtige Schlüsse hinsichtlich der Ziele des Studio Misr ziehen lassen, die sich, wie ich zeigen werde, auch in den Filmen widerspiegeln, gehe ich hier etwas näher auf sein Wirken ein.

Den Gründer der Bank Misr und des Studio Misr, Talaat Harb, erachte ich als Initiator der deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit. Harb war auf regionaler, nationaler und internationaler Ebene einflussreich und gestaltete durch seine Ideen und Ideale den Aufbau des Studio Misr maßgeblich mit.

Als Hauptquelle, um seiner Biografie nachzuspüren, dient mir die politikwissenschaftliche Studie *Challenging Colonialism* (1983), in der Eric Davis darlegt, warum die Industrialisierung Ägyptens, die durch Talaat Harbs Gründung der Bank Misr und der 27 Tochterfirmen der Bank in Schwung kam, zu denen auch das Studio Misr zählt, schließlich scheiterte (Davis 1983, 3). Da Davis Talaat Harb als zentrale Figur der ägyptischen Industrialisierung befindet, wertete er Akten und private Aufzeichnungen

Harbs sowie zeitweiliger Weggefährten aus und interviewte ehemalige Angestellte der Misr-Gruppe. Auch wenn Davis' Forschungsinteresse stark von meinem abweicht und er die Gründung des Studio Misr in seiner Arbeit kaum berücksichtigt, kann ich seine Aufarbeitung der Figur Harb im politischen und ökonomisch-industriellen Kontext nutzen, um die Hintergründe der Entstehung des Studio Misr zu rekonstruieren. Als weitere Quellen dienen mir die Redensammlung Talaat Harbs (Harb 1927) sowie ein Aufsatz des ägyptischen Wirtschaftswissenschaftlers Ali A. Soliman (2014). Der Schlusssatz des im Jahr 2014 von Soliman veröffentlichten Aufsatzes «Remembering Talaat Harb» vergegenwärtigt, welcher Stellenwert Harb in Ägypten noch heute, über 70 Jahre nach seinem Tod, beigemessen wird:



4 Talaat Harb (1867–1941), undatiert

In remembering Talaat Harb era and comparing it to the present now in Egypt, one cannot but understand the yearning of the masses for a new national leader to a new social and economical revival. Perhaps we are all waiting for another Talaat Harb! (Soliman 2014, 3)

Im deutschsprachigen Raum ist der 1867 in Kairo in eine Landbesitzerfamilie geborene Harb heute vorwiegend Vertreterinnen und Vertretern der Arabistik und Orientalwissenschaft bekannt. Doch zu seinen Lebzeiten war Harb eine international anerkannte Persönlichkeit. So wurde beispielsweise Harbs Berlin-Reise im *Film-Kurier* mit der Überschrift «Hoher Filmbesuch in Berlin» (*Film-Kurier*, 28.08.1936) gewürdigt, und in der französischsprachigen Kolonialzeitung *Les Annales Coloniales* wurde er als «bekannter ägyptischer Kapitalist und Aufsichtsratsvorsitzender der Bank Misr» (*Les Annales Coloniales*, 29.10.1937) bezeichnet. Harb studierte ab 1885 Rechtswissenschaften an der Königlichen Rechtsschule in Kairo. Da das ägyptische Recht auf dem Napoleonischen Code Civil basierte, hatte er sein Studium mehrheitlich auf Französisch absolviert. Davis vertritt die Ansicht, dass Harbs Sozialisierung zwischen europäischer Ausbildung und arabisch-muslimischer Tradition keine individuelle Angelegenheit gewesen war, sondern eine Erfahrung vieler ägyptischer

Intellektueller dieser Generation. Harb positionierte sich, Davis zufolge, einerseits klar gegen die Kolonialisierung der Wirtschaft, Politik und Kultur Ägyptens durch Großbritannien, bemühte sich jedoch andererseits um eine differenzierte Sichtweise. In Anbetracht der Tatsache, dass er ein französisch geprägtes Studium absolvierte, viele Freunde und Geschäftspartner in Europa hatte, habe er über eine differenzierte Sichtweise auf den Westen verfügt und sei nicht generell anti-europäisch eingestellt gewesen (vgl. Davis 1983, 102). Seine Entscheidung, wirtschaftliche Beziehungen zu Deutschland zu knüpfen, mag darin begründet gewesen sein, dass er ein Faible für die 1906 mit Hilfe der Dresdner Bank gegründete Deutsche Orientbank hatte. Diese war mit dem Ziel errichtet worden, den Einfluss des Deutschen Kaiserreichs im Nahen Osten auszuweiten und Investitionen zu erleichtern. Harbs Sympathien rührten daher, dass die Deutsche Orientbank an die überschuldeten ägyptischen Großgrundbesitzer vor 1914 noch Kredite vergab, als andere Banken diese bereits für zahlungsunfähig erklärt hatten. Seine Sympathien gingen sogar so weit, dass er schließlich bei der Gründung der Bank Misr die Geschäftsmodelle deutscher Banken kopierte, die mitgeholfen hatten, eine deutsche Industrie aufzubauen (Soliman 2014, 2). Es ist also davon auszugehen, dass Harb zunächst über die Orientbank dazu kam, Kontakte mit deutschen Filmfirmen zu knüpfen, die über ein gutes Standing in der ökonomischen Welt verfügten. Aus einer Meldung des *Film-Kuriers* geht hervor, dass Harb für das Studio Misr nicht nur deutsche Filmtontechnik einkaufen wollte, sondern auch ägyptische Stipendiaten zur Regieausbildung nach Paris und Berlin entsandte (*Film-Kurier*, 05.12.1934). Harb, dem König Fuad den Weg geebnet hatte, kann also als Initiator der deutsch-ägyptischen Austauschbeziehungen im Bereich Film angesehen werden.

1.4 Die Stipendiaten des Studio Misr

Ehe Harb im Oktober 1933 Stipendiaten nach Berlin und Paris schickte, bereiste er zur Vorbereitung Frankreich und Deutschland (vgl. Höpp 1998, 4). Die Ägypter Mohammad Abdel Azim und Hassan Murad entsandte er nach Berlin, wo sie das Handwerk der Fotografie sowie der Aufnahmetechnik erlernen sollten. Zwei weitere, Ahmed Badrakhan und Maurice Kassab, durften nach Paris reisen, um sich das Regiehandwerk anzueignen. Zuvor mussten sich die vier jungen Männer vertraglich dazu verpflichten, dass sie nach ihrer Rückkehr für das Studio Misr arbeiten würden, das sich 1933 noch im Aufbau befand. Zur Gruppe der in Ägypten rekrutierten Stipendiaten gesellten sich auch die in Deutschland lebenden Ägypter Mustafa Waly und Hassan Ali Murad, die Harb, laut Höpp, auf

einer seiner Berlin-Reisen kennengelernt hatte. Im *Film-Kurier* findet sich im Dezember 1935 ein Bericht, dem zufolge die Ausbildung der ägyptischen Filmschaffenden, die in Ateliers und Laboratorien der Firma Klangfilm hospitiert hätten, nun abgeschlossen sei (*Film-Kurier*, 05.12.1934). Ein anonymmer *Film-Kurier*-Autor schreibt, er habe die Möglichkeit gehabt, zwei der Stipendiaten kurz vor ihrer Rückkehr nach Ägypten zu interviewen. Zum einen Mustafa Waly, der in Zukunft als Toningenieur im Bereich Spielfilm für das Studio Misr arbeiten werde, und zum anderen Hassan Murad, den zukünftigen Produzenten der TÖNENDEN WOCHENSCHAU. Über Mustafa Waly ist etwa einen Monat später im *Film-Kurier* zu lesen, er sei ein junger, in Berlin geborener Ägypter, der erst seit drei Jahren wieder in Ägypten lebe (*Film-Kurier*, 22.01.1936). Auch in der *Variety* findet sich am 29. Mai 1935 unter der Überschrift «Egypt» eine Ansammlung kurzer Meldungen, darunter eine Notiz, dass die ägyptischen Stipendiaten Maurice Kassab, Ali Abdel Azim und Mustafa Waly aus Europa nach Ägypten zurückgekehrt seien. Im Nachlass des deutschen Islamwissenschaftlers Höpp findet sich eine Notiz, dass Mustafa Waly Sohn einer belgischen Mutter und eines ägyptischen Vaters war und zunächst Tontechnik bei der Berliner Firma Lignose Breusin gelernt habe (vgl. Höpp 1998, 4). Im März 1934 reiste Waly, laut Höpp, erneut nach Berlin, um hauptsächlich bei der Firma Tobis Studioteknik zu kaufen. Der ägyptische Filmhistoriker Ahmed al-Hadari weiß zu berichten, Waly habe den Transport und die Installation der technischen Gerätschaften nach Ägypten überwacht (vgl. 1995, 89). Al-Hadari schreibt, Waly und die anderen Stipendiaten hätten einer Generation Ägypter angehört, die zunächst ausländischen Technikern (bei den Drehs der Filme WEDAD und LASHIN) assistiert hätte, bis viele Europäer*innen Ägypten bei Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verlassen mussten und sie selbst die Führungspositionen übernommen hätten (Youssef 1995, 69). Betrachtet man nur die transnationale Produktionsseite, so endete die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, also nur wenige Jahre nachdem sie ins Leben gerufen worden war. Erachtet man die Distributionsseite als wichtiger, so kam die transnationale Filmzusammenarbeit erst richtig ins Rollen, nachdem ägyptische Filme in den 1950er-Jahren auf den Internationalen Filmfestspielen in Berlin gezeigt worden waren und erfolgreich in west-deutschen Kinos liefen.

1.5 Das Ergebnis des Zirkulierens: Die Eröffnung des Studio Misr

Die Eröffnung des Studio Misr aus deutscher Sicht

Das Studio Misr wurde am 12. Oktober 1935 in Kairo eröffnet. Der unbekannte *Film-Kurier*-Autor¹ zieht seine Kenntnisse über die Eröffnungsfeier aus der frankophonen ägyptischen Tageszeitung *La Liberté*, Ausgabe vom 15. Oktober 1935, die sich leider als unauffindbar erweist. Im Bericht über die Ateliereröffnung zitiert der *Film-Kurier* einen Vertreter der US-amerikanischen Filmgesellschaft R. K. O., der im Rahmen der Eröffnung geäußert habe, dass das Studio «mit den größten Atelier-Anlagen in Hollywood rivalisieren kann, hinsichtlich Ausdehnung und Güte und der technischen Installationen» (*Film-Kurier*, 02.11.1935). Bei der Eröffnung, der laut *Film-Kurier* Minister, Journalisten, führende Vertreter der Bank Misr, Kulturschaffende sowie weitere Prominenz aus Ägypten und der Welt beiwohnten, wäre, dem *Film-Kurier*-Autoren zufolge, der Wunsch geäußert worden, man wolle an dieser Stätte «Filme internationalen Formats entstehen sehen, Filme, die mit denen aus Hollywood, Elstree, Paris und Berlin im Wettstreit stehen können» (ebd.). Wie bei vielen Berichten über die ägyptische Filmindustrie stellt auch der anonyme Autor dieses Artikels den Deutschlandbezug, also die Kooperation mit der Firma Siemens, die dem Studio die Elektrik geliefert habe sowie die Zusammenarbeit mit der Klangfilm, von der die Tonaufnahme-Apparaturen gestammt hätten, in den Mittelpunkt. So schwärmt der Autor etwa, dass das Atelier «geradezu zu einer Leistungsschau hochwertiger deutscher Erzeugnisse geworden» sei (ebd.), und äußert schließlich die Hoffnung, dass diese Technik stets

die aufstrebende ägyptische Tonfilmindustrie mit ihren jungen aufstrebenden Kräften erfüllen möge und erfüllen wird mit dem Bewusstsein, mit erstklassigen Hilfsmitteln zu arbeiten, die von weit her aus Deutschland gekommen sind [...] sie alle kamen aus Deutschland und werden den zukünftigen Ruf und Ruhm der ägyptischen Tonfilmprodukte eng mit der deutschen Kinotechnik und ihren leistungsfähigen Produktionsstätten verbinden. (ebd.)

- 1 Da die Verfasserinnen und Verfasser der meisten Meldungen und Filmrezensionen, die die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit thematisieren, nicht namentlich genannt sind, werde ich im Folgenden – so vorhanden – den Namen nennen oder «der Autor» schreiben, ohne darauf hinzuweisen, dass es sich um eine anonyme Autorschaft handelt. Dabei werde ich die männliche Form verwenden, weil ich die Wahrscheinlichkeit, dass es sich um Journalistinnen handelte, als gering erachte.



5 Stolz präsentiert Siemens das neu erbaute Studio Misr, aus: *Siemens-Zeitschrift* 8, 1936

In der November-Ausgabe des Jahres 1937 findet sich in der *Siemens-Zeitschrift* ein mehrseitiger Bericht über die technische Ausstattung des Studio Misr. Darin heißt es, es sei in den deutschsprachigen Medien euphorisch über die Eröffnung des Studio Misr berichtet worden, dabei sei allerdings die Schilderung der technischen Besonderheiten des Studios vernachlässigt worden (*Siemens-Zeitschrift*, 11 / 1937). Die ausführliche Schilderung versteht sich als eine Ergänzung zur Berichterstattung in der Tages- und Fachpresse. Zunächst zählt der ebenfalls anonyme Autor die dem Studio zugehörigen Bauten auf, darunter die moderne Zentrale, die Garagen, Werkstätten, die beiden Tonfilm-Ateliers sowie die Umformerstation des Studios,

die den Wechselstrom zur Verwendung von Bogenlampen in Gleichstrom umwandle. Diese scheint dem Autor, angesichts der Herausforderung, den Prozess der Umwandlung lautlos zu gestalten, um die Tonfilmaufnahmen nicht zu stören, das technische Meisterstück der Anlage zu sein. Dann liefert er eine anderthalbseitige, detaillierte technische Schilderung darüber, wie dies durch besondere Verschaltungen und eine räumliche Trennung der Starkstromleitungen von den störungsanfälligen Leitungen der Tontechnik gelungen sei. Dabei geht der Bericht auch auf die deutsche Provenienz der Technik, also die Tonaufnahmegeräte der Klangfilm GmbH Berlin sowie die Stromversorgungs- und Stromverteilungsgeräte der Berliner Siemens-Schuckertwerke ein.

Die Technik, so schreibt der Autor, sei über die Siemens Orient S. A. nach Kairo gelangt, die die Installation der gesamten Technik organisiert habe. Eine besondere Herausforderung bestand darin, dass sich die Tonaufnahmestätte Misr etwa 500 Meter abseits der großen Pyramidenstraße befand. Zur Zeit des Errichtung sei die Baustelle nur über einen 500 Meter langen Feldweg erreichbar gewesen. Insbesondere der Transport zweier jeweils sieben Tonnen schwerer Umformersätze, die per Spezialwagen von einem Lastwagen bis zum Feldweg gezogen wurden, sei harte Arbeit gewesen. Dieser Lastwagen sei «mit Menschenkraft (Arabern)» gezogen und geschoßen worden (ebd.). Hierfür sei der Weg mit Holz- und Eisenplatten ausgelegt worden. Trotzdem sei das Fahrzeug mehrmals abgesunken und habe nur mit Hilfe von Wagenhebern wieder flottgemacht werden können. Es habe schließlich zwei Tage schwerster Arbeit bedurft, um die insgesamt 27 Tonnen schwere Technik über den 500 Meter langen Feldweg zur Baustelle zu bringen. Und die Verlegung der Kabelmengen sei aufgrund der großen Stromstärken anspruchsvoll gewesen, wie aus folgendem Zitat hervorgeht:

Zur Bewältigung der großen Stromstärken mussten erhebliche Kabelmengen großen Querschnitts verlegt werden. So wurden etwa 3000 m Untergrundkabel verlegt, eine Arbeit, die von 80–120 Arabern unter Aufsicht eines europäischen Monteurs in etwa 14 Tagen durchgeführt wurde. Die gesamte Montage der Stromversorgungs- und Verteilungsanlage wurde durch die Siemens Orient SA in nur rund 4 Wochen ausgeführt, was bei den gegebenen Verhältnissen als eine besondere Leistung zu werten ist. (ebd.)

Der technisch gehaltene Siemens-Bericht aus der Mitarbeiterzeitschrift liest sich wie ein Lobgesang auf die industrielle Performanz und die logistische Leistung der beteiligten deutschen Firmen, allen voran Siemens selbst.

Angesichts der Tatsache, dass der Bericht in der *Siemens-Zeitschrift* erschien, ist diese Perspektive nicht überraschend. Dennoch finde ich den Bericht unter folgendem Gesichtspunkt aufschlussreich: Er verdeutlicht,

6 «Beförderung eines Teiles der Hochspannungszellen», aus *Siemens-Zeitschrift* 11, 1937



dass es mangels einer modernen Infrastruktur – auf dem späteren Studio-
gelände am Rande der Wüste existierten weder ausgebaute Straßen noch
ein Stromnetz – eine logistische Meisterleistung darstellte, ein solches
Großprojekt zu realisieren. Nachdem diese beiden Berichte die technische
Zusammenarbeit mit Deutschland, wenn auch unterschiedlich gewichtet,
herausgestrichen haben, ist es interessant zu betrachten, wie die mir vor-
liegenden ägyptischen Berichte die Studioeröffnung schildern.

Die Eröffnung des Studio Misr aus ägyptischer Sicht

Am 13. Oktober 1935 erscheint in der ägyptischen Tageszeitung *Al Ahrām* eine Reportage über die Eröffnung des Studio Misr. Darin war zu lesen, der Autor habe hunderte Autos vor dem Studio Misr parken sehen. Im Hof des Studios trafen sich ägyptische und ausländische Prominente, darunter ehemalige Minister, Führungskräfte der Bank Misr sowie deren Tochterfirmen, Journalisten, Künstler und Filmschaffende (*Al Ahrām*, 13.10.1935). Die Mitarbeiter des Studio Misr führten durch das Studio und zeigten die neueste Technik. Während eines luxuriösen Essens, das es im Anschluss an den Rundgang gab, referierte der Studioleiter Ahmed Selim über die Geschichte und Ziele des Studios und erwähnte, mit dem Studio eine Grundlage für den Aufbruch des ägyptischen Kinos schaffen zu wollen. Die Reportage des *Al-Ahrām*-Autors endet schließlich ebenfalls mit einer Zukunftsvision:

Wir wollen nicht alle Apparaturen der modernen Studioausstattung aufzählen, sondern begnügen uns mit der Aussage der Techniker, dass das Studio Misr den großen Studios in Europa und Amerika in technischer Hinsicht ebenbürtig sei. (ebd.)

Auch in der ägyptischen Boulevardzeitschrift *Al-Ithnayn* (DMG *Al-Iṯnayn*) befindet sich ein Bericht über die Eröffnungsfeier des Studio Misr, der mit «Im ägyptischen Hollywood/ Fī hūlīyūd al-miṣriya» (*Al-Ithnayn*, 21.10.1935) überschrieben ist. Darin schildert der Autor die Festivität in anekdotischem Stil. Er zählt zunächst die illustren Gäste der Veranstaltung, darunter Oum Kulthum, namentlich auf. Dann schildert er den Ablauf der Veranstaltung: Vorführungen von Aufnahmen zu den Dreharbeiten des Films WEDAD und des Propagandafilms der Misr Company for Textiles. Des Weiteren trat eine Sängerin auf. In der Studioführung wurde den Gästen unter anderem erklärt, wie die Musikaufnahmen funktionieren, und es wurden die Studiobauten des Films WEDAD gezeigt. Der Autor beschreibt die Eröffnung wie einen Bericht über Stars und Sternchen der ägyptischen High Society. In dieser Perspektive findet eine Zusammenarbeit mit Europa keine Erwähnung. Einzig der Vergleich der Studioausstattung mit jener europäischer sowie US-amerikanischer Filmstudios verweist über die Landesgrenze hinaus.

Nationale Bezüge als Teil einer PR-Strategie?

Eine Reportage des französischen Autors Francis Carco aus der Tageszeitung *Le Figaro* vom 7. Mai 1935 kontrastiert die deutschen und ägyptischen Berichte über das Studio Misr in, meiner Ansicht nach, aufschlussreicher Weise. Carco schildert seine Anfahrt vom Mena House, dem Ende des 19. Jahrhunderts errichteten Luxushotel nahe der Pyramiden, zum Studio Misr, ehe er seine Begegnung mit dem Studioleiter Ahmed Saleh beschreibt. Dieser habe ihn durch das Studio geführt und die neueste Technik, darunter Kameras und Projektoren vorgeführt, die mehrheitlich aus Frankreich stammten. Dann schildert Carco, wie er auf dem Gelände zwei französischen Kameralenten begegnet. Interessant an diesem Artikel ist die Behauptung, die technische Ausstattung des Studios stamme größtenteils aus Frankreich, während die deutsche Technik keinerlei Erwähnung findet. Bei ersterer handelt es sich vermutlich um Kameras der französischen Firmen Débré und Éclair (*Film-Kurier*, 22.01.1936). In Anbetracht dessen, dass beispielsweise selbst in der französischen Kolonialzeitung *Les Annales Coloniales* erwähnt wird, dass die Technik des Studio Misr hauptsächlich von den deutschen Firmen Siemens und Klangfilm stammte (*Les Annales Coloniales*, 24.01.1936), sticht die Passage über die mehrheitlich französische Provenienz der technischen Ausstattung ins Auge. So vermute ich, dass es Teil der PR-Strategie des Studio Misr war, die Reporter eines Landes mit nationalen Bezügen für eine positive Berichterstattung zu ködern. Davon, dass diese mutmaßliche Strategie nicht immer fruchtete, zeugt ein

Artikel aus dem *Film-Kurier*, der den Titel «Tonateliers im Schatten der Pyramiden» (*Film-Kurier*, 22.01.1936) trägt. In diesem lobt der Autor die gigantischen Räumlichkeiten des Studios und zählt die verwendete deutsche Technik und Laborchemie auf. Dann äußert er sich besorgt darüber, dass die Gerätschaften während seines Studiobesuchs mit einer feinen Sandschicht überdeckt gewesen seien, die die Filmbearbeitung gefährde:

Es wäre bedauerlich, wenn man hier einst einmal von dem bekannten totgeborenen Kinde sprechen müsste, das sich – buchstäblich – im Sande verlaufen hat. [...] Mit Geld allein und einem guten Willen ist noch keine Filmproduktion in die Welt gesetzt worden, auch in Ägypten wird es wohl kaum möglich sein. An eine ernsthafte Konkurrenz für den Kontinent ist also für absehbare Zeit nicht zu rechnen [sic!]. (ebd.)

Vierzehn Tage nach dem Erscheinen des Artikels folgte eine Gegendarstellung im *Film-Kurier*, in der wiederum die Wichtigkeit des Studio Misr für Deutschland und die deutsche Industrie geschildert und die Kritikpunkte des Korrespondenten entkräftet wurden. Darin ist zu lesen, dass die Pläne des Studio Misr an die Gefahr durch Sand gedacht und die Anlage sand- und staubsicher gebaut hätten. Wenn dem Reporter dennoch Sand ins Auge stach, so nur auf Gerätschaften, die (noch) nicht benutzt wurden. Die wohlwollende Haltung des Autors zeigt sich auch im Schlusssatz: «Es sollte uns freuen, bald aus dieser ägyptischen Werkstätte einen Film auch in Deutschland zu sehen, der sich unsere Anerkennung verdient» (*Film-Kurier*, 06.02.1936). Die Hintergründe der beiden zuletzt erwähnten Berichte über das Studio Misr, die nur ein knappes halbes Jahr nach der Eröffnung erschienen, sind mir nicht bekannt. Doch sie legen, meiner Ansicht nach, die Vermutung nahe, dass die öffentliche Kritik am Studio Misr als möglicher Investitionsruine auf den Widerstand der politischen Wegbereiter oder der deutschen Industriepartner traf und es daher kurz darauf zu einer positiveren Einschätzung des Studio Misr kam.

1.6 Zirkulieren deutscher und europäischer Filmschaffender

Vom technischen Berater zum Regisseur: Fritz Kramp

Nicht nur in Deutschland und Frankreich ausgebildete ägyptische Stipendiaten zählten zu den ersten Mitarbeitenden des Studio Misr, sondern auch deutsche und europäische Filmschaffende. Einer von ihnen war der deutsche Cutter, Tontechniker und Regisseur Fritz Kramp. Kramp war ursprünglich vom Studio Misr angeworben worden, um gemeinsam mit

dem gebürtigen Berliner Mustafa Waly den Aufbau der Klangfilmapparaturen zu begleiten und den Film WEDAD zu schneiden (vgl. al-Hadari 1995, 91). Im belgischen *Weekblad Cinema* vom 11. August 1933 ist über Kramp zu lesen, er arbeite derzeit in Paris, sei zuvor aber einige Jahre lang Mitarbeiter der Firma Lignose Breusin gewesen. So ist zu vermuten, dass Kramps Kontakt zum Studio Misr über Mustafa Waly zustande kam, der ebenfalls einige Zeit für Lignose Breusin als Tontechniker arbeitete (vgl. Höpp 1998, 4). In der *Variety* ist im Mai 1935 zu lesen, der aus Paris zurückgekehrte Stipendiat Ahmed Badrakhan werde die Regie des Films WEDAD übernehmen (*Variety*, 29.05.1935). Dass schließlich Kramp die Regie im Laufe der Dreharbeiten übernahm, habe dem ägyptischen Filmhistoriker Ahmed al-Hadari zufolge daran gelegen, dass Kramp in seiner Funktion als Cutter bei der Sichtung der Rushes, die Badrakhan verantwortete, deklariert habe, das Material sei nicht editierbar. In der Folge überzeugte Kramp den Studioleiter Ahmed Salem (DMG Aḥmad Sālim) davon, ihm die Regie anzuvertrauen (vgl. al-Hadari 1995, 91). Während Badrakhan aus Protest kündigte, wurde Kramp, der wohl kein Wort Arabisch sprach (Settel, *Variety*, 15.06.1938), schließlich die Regie übertragen. Der *Variety*-Autor Arthur Settel lobt die Verdienste Kramps für das Studio Misr drei Jahre später in den höchsten Tönen: «Fritz Kramp [...] is not just an asset to the firm – he is the whole works» (ebd.). Dabei hebt er besonders dessen Innovationsgeist hervor, mit dem er die sprachliche Barriere habe überwinden können:

When Krampf [Kramp]² Egypt-warded three years ago, he found a studio packed with technicians who knew little about making films. Others failed to cooperate. On top of everything, Krampf himself could speak nary a word of Arabic. So he invented a system of dummy talk, which in use now, and strange as it seems, he got out pictures. Stranger still the pictures made money. WEDAD which took five months to roll, made upwards \$ 100.000, and is still being sold in the hickville towns along the Arabian desert. (ebd.)

Auch in der belgischen und niederländischen Presse der 1930er-Jahre wird Kramp im Zuge seines Regiedebüts, der belgisch-niederländischen Zweiversionen-Produktion JEUNES FILLES EN LIBERTÉ / MEISJES IN VRIJHEID öfter erwähnt (*Hebdo*, 01.09.1933; *Weekblad Cinema*, 11.08.1933). Nachdem JEUNES FILLES EN LIBERTÉ / MEISJES IN VRIJHEID in Belgien und den Niederlanden hinter den finanziellen Erwartungen zurückblieb, kehrte der gebürtige Mannheimer Kramp vermutlich nach Berlin zurück, wo er 1935 die Russin Julie Senokosnikow heiratete (Berlin-Wilmersdorf; Heiratsre-

2 Eine fehlerhafte Rechtschreibung stellt ein typisches Problem der Retranskription deutscher und europäischer Namen aus dem Arabischen dar. Daraus resultierende vielfältige Schreibweisen erschweren die Recherche bisweilen stark.

gister-Auszug Nr. 691/1935). Einer US-amerikanischen Zeitschrift ist zu entnehmen, Kramp, der zuvor für die Ufa gearbeitet habe, sei aus Nazi-Deutschland nach Ägypten geflohen und sei nun der Leiter des größten ägyptischen Filmstudios (*World Film News and Television Progress* 04/1937). Auf einem Fragebogen, den Kramp am 15. März 1940 zum Zweck seiner Aufnahme in die Reichsfilmkammer ausfüllt, gibt er jedenfalls an, keinerlei politischen Vereinigung anzugehören (Bundesarchiv, R 9361V). Und, dass Kramp politisch verfolgt worden wäre, ist in Anbetracht dessen, dass seinem Antrag auf Aufnahme in die Reichsfilmkammer schließlich stattgegeben wurde, unwahrscheinlich. Kramp kehrte vermutlich, wie die meisten Auslandsdeutschen in Ägypten, bei Kriegsausbruch nach Deutschland zurück. Deutsche Staatsangehörige, die sich während des Krieges in Ägypten aufhielten, liefen nämlich seit dem Kriegseintritt Großbritanniens am 3. September 1939 Gefahr, interniert zu werden. Tatsächlich existiert im Bundesarchiv in Berlin-Lichterfelde eine durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda am 28. November 1939 ausgestellte Bescheinigung darüber, dass Kramp berechtigt sei, für die Universum Film AG (Ufa) Propagandafilme herzustellen. Schließlich realisierte er während des Krieges für die Ufa die Kriegswochenschauen *NEUES LEBEN IN PARIS* (Fritz Kramp, D 1942) und *EIN MARKTTAG IN SCHÄSSBURG* (Fritz Kramp, D 1943). Aus einem Schreiben vom 15. März 1940 geht hervor, Kramp sei dem Reichsverband Film beigetreten. Ein Feldpost-Briefumschlag, der sich ebenfalls in seiner Akte im Bundesarchiv befindet, ist an «Fritz Kramp, Soldat» adressiert sowie mit der handschriftlichen Notiz 8. Juli 1941 versehen und belegt, dass er zeitweilig eingezogen war. Spekulationen, er sei im Krieg gefallen, bewahrheiten sich nicht. Aus Kramps Totenschein geht hervor, er sei am 2. Juli 1961 in Hamburg während des Transports ins Krankenhaus verstorben (Hamburg-Barmbek/Uhlenhorst: Sterberegister Nr.: 1963/1961). Darüber, woran Kramp starb, welche beruflichen Tätigkeiten er nach dem Krieg ausübte und ob er jemals nach Ägypten zurückkehrte, ist nichts bekannt.

Im Exil: der Filmarchitekt Robert Scharfenberg

Auf einen anderen deutschen Mitarbeiter des Studio Misr traf es allerdings wirklich zu, dass er aus Nazi-Deutschland fliehen musste, und zwar auf den Produktionsleiter und Szenografen Robert Scharfenberg. Dieser war bereits für die Filmbauten von Kramps erstem Spielfilm *JEUNES FILLES EN LIBERTÉ / MEISJES IN VRIJHEID* verantwortlich gewesen und arbeitete ab 1938 für das Studio Misr, wo er als Szenograf an Kramps zweiter ägyptischer Spielfilmproduktion *LASHIN* mitwirkte. Über Scharfenberg ist in der

belgischen Filmpresse zu lesen, er habe zuvor an «Mütter Krause» gearbeitet (*Cinéo Publication Hebdomadaire*, 20.08.1933). Gemeint ist vermutlich der Stummfilm MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK (Phil Jutzi, D 1929) der Firma Prometheus Film. Letztere war eine Produktionsfirma mit Sitz in Berlin, die zwischen 1926 und 1931 existierte und ihre Arbeit ausdrücklich an den Themen der politischen Linken ausrichtete. Laut einem Eintrag im Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945 musste Scharfenberg als «überzeugter Kommunist» 1933 aus Deutschland fliehen und wanderte noch vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs nach Ägypten aus, wo er als Filmarchitekt gefragt war (Weniger 2011, 605). Seine ägyptische Filmografie im Lexikoneintrag reicht von 1939 bis 1959. Sein Geburtsjahr ist mit 1900 angegeben, sein Sterbejahr unbekannt. Vermutlich ist er Ende der 1950er-Jahre oder Anfang der 1960er-Jahre in Ägypten verstorben. Da sich Kramp und Scharfenberg spätestens von den Dreharbeiten in Belgien kannten, ist anzunehmen, dass Kramp Scharfenberg für das Studio Misr anwarb. Darüber, ob sich Scharfenberg während des Krieges in Ägypten verstecken musste, um einer Internierung zu entgehen, ist mir nichts bekannt. Jedenfalls verweist seine im Exillexikon abgedruckte Filmografie auf die Mitarbeit an zwei ägyptischen Filmen während des Krieges, was gegen eine längere Zeit der Internierung spricht.

So können die Lebenswege der in Deutschland wenig bekannten Persönlichkeiten Scharfenberg und Kramp nicht abschließend geklärt werden. Da es im Rahmen dieser Arbeit ja auch nicht um die transnationalen Akteure als Individuen geht, sondern um ihre zeitgeschichtliche Einbettung in gesellschaftliche, politische und kulturelle Netzwerke, stellt dies kein Problem dar. Hinsichtlich der gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Verankerung Kramps vermute ich, dass dieser nach Ägypten kam, um seine mit dem Misserfolg seines belgisch-niederländischen Spielfilmdebüts ins Stocken geratene Karriere fortzusetzen. Den direkten Einfluss des Regisseurs Kramp auf die Inhaltsebene des Films schätze ich als gering ein. Das Studio Misr zielte vielmehr darauf ab, ein Studio- und Starsystem nach dem Vorbild Hollywoods zu etablieren (vgl. Ayad 1995, 134).

Abschließend lässt sich sagen, dass Kramps und Scharfenbergs Arbeiten in den 1930er-Jahren in der internationalen Presse Beachtung fanden. Darüber, warum diese trotz ihrer internationalen Bekanntheit während der 1930er-Jahre heutzutage in Vergessenheit geraten sind, lässt sich nur spekulieren. Vermutlich hängt es damit zusammen, dass die ägyptischen Filme, an denen sie mitwirkten, in Deutschland, Europa und der westlichen Welt keine großen Erfolge feierten und ihre Leistung somit erst durch die Hinzunahme einer transnationalen Perspektive in den Fokus rückt. In

Ägypten hingegen kürte ein dreiköpfiges Komitee aus Filmkritikern und Filmhistorikern, das die Biblioteca von Alexandria nominiert hatte, den Film LASHIN 2007 zu einem der 100 wichtigsten ägyptischen Spielfilme aller Zeiten (vgl. *Al Ahram Weekly*, 15.–21.03.2007).

Labor und Score: weitere Mitarbeiter aus Deutschland

Neben Scharfenberg und Kramp sind noch andere Deutsche bekannt, die für das Studio Misr arbeiteten. So etwa der Musikwissenschaftler und Komponist Benno Bardi, der für die Filmmusik des Films WEDAD verantwortlich war und auf dessen Arbeit und Person ich im Zuge der Rezeptionsanalyse noch ausführlicher zu sprechen kommen werde, sowie ein deutscher Laborant, der allerdings nirgends namentlich erwähnt wird (vgl. *Film-Kurier*, 31.08.1936). Außerdem wirkte an der zweiten großen Misr-Produktion LASHIN, die ebenfalls im Verlauf der deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit entstand, auch ein Drehbuchschreiber aus Deutschland mit (vgl. *Film-Kurier*, 25.10.1937). Auf diesen werde ich im Rahmen des Rezeptionsanalyse des Films LASHIN näher eingehen. Neben den genannten Akteuren zirkulierten die Tontechnik der Firma Tobis-Klangfilm, die Elektrotechnik der Firma Siemens-Schuckert (vgl. *Siemens-Zeitschrift*, 11/1937) sowie Filmmaterial der deutschen Firma Agfa (vgl. *Film-Kurier*, 25.02.1936), auf dem der Film WEDAD aufgenommen wurde. Des Weiteren berichtet der *Film-Kurier* darüber, dass ein Austausch von Wochenschaumaterial geplant sei (vgl. *Film-Kurier*, 24.10.1936). Außerdem waren die fertigen Filme WEDAD sowie LASHIN in Europa im Umlauf.

Maske und Kamera: Kollaboration russischer Experten

An der Produktion des Films WEDAD waren neben Kramp und Bardi mindestens zwei weitere europäische Mitarbeiter beteiligt, so der russische Kameramann Sammy Brill und sein Landsmann, der Maskenbildner Alexander Strang. Während über Strang nichts weiter bekannt ist, hat der Schweizer Filmhistoriker Roland Cosandey die Geschichte des Kameramanns von WEDAD anhand historischer Quellen aus Ägypten und Europa anlässlich der Wiederentdeckung des Schweizer Films AL MARE PAGO Io (Max Gauthier, CH 1964), bei dem Sammy Brill ebenfalls die Kamera führte, nachgezeichnet (vgl. Cosandey 2013, 2 ff.). So habe der gebürtige Russe in den 1920er- bis 1930er-Jahren hauptsächlich als Fotograf, ab Mitte der 1920er-Jahre auch als Setfotograf gearbeitet und Reportage-Reisen nach Ägypten und Palästina unternommen. Von den 1930er- bis in die 1950er-Jahre lebte Brill in Kairo:

Répondant à une politique de recrutement qui visait à assurer la qualité technique de la production et sollicitait des compétences européennes, françaises et allemandes en particulier, Sammy Brill poursuit sa carrière en Égypte, où il est employé comme chef-opérateur par les nouveaux Studios Misr (Masr) inaugurés le 10 octobre en 1935 à Gizeh. Chargé peut-être aussi de la supervision des laboratoires, il travaille en Égypte jusqu'à une date indéterminée.

(Cosandey 2013, 3f.)

Zuvor hatte Brill, weiter nach Cosandey, bereits das Heilige Land sowie Ägypten als Fotograf bereist. Sein Interesse an der Region mag damit in Zusammenhang gestanden haben, dass er jüdischen Glaubens war, wie er es in einem Artikel zu einem in Palästina gedrehten Film selbst deklarierte: «En Palestine, j'ai voulu montrer la renaissance de la race juive – ma race – à une vie laborieuse, agricole et industrielle» (*Cinéma*, 01.02.1934, zit. in: Cosandey 2013, 3). Cosandey vermutet, dass Brill, der nach seiner Karriere bei Misr zum Kameramann des ägyptischen Königs Faruk avancierte (vgl. ebd., 6), nach dessen erzwungener Abdankung das Land verließ und in die Schweiz ging, wo er bis 1960 arbeiten sollte. Über die Umstände seiner Tätigkeit als Kameramann bei WEDAD weiß Cosandey nichts zu berichten. Er schließt seinen Aufsatz über Brill mit der Feststellung, dass das Studio Misr vor allem mit Deutschen und Franzosen kollaborierte (vgl. ebd., 3).

Nach Hinzunahme der frankophonen Perspektive (Cosandey ist frankophoner Schweizer) deutet alles darauf hin, dass es sich bei der zwischen 1935 und 1941 im *Film-Kurier* propagierten deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit um keine exklusive Kooperation handelte und die Ägypter eher aus pragmatischen Gründen Transferbeziehungen mit deutschen Firmen eingingen. Hierbei mögen durch den ägyptischen König Fuad angestoßene Wirtschaftskooperationen mit Deutschland, Harbs positive Erfahrungen mit deutschen Banken sowie die Tatsache, dass in Deutschland produzierte Tonaufnahmetechnik weltweit konkurrenzfähig war, dazu geführt haben, dass die primär wirtschaftlich orientierten Filmbeziehungen zwischen Deutschland und Ägypten zustande kamen. Abschließend lässt sich sagen, dass nur von einer Handvoll deutscher und ägyptischer Mitarbeiter überliefert ist, dass sie an der deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit teilnahmen. Aufgrund der asymmetrischen Quellenlage möchte ich nun nach den deutsch-ägyptischen Transferbeziehungen aus westlicher Perspektive – mangels ägyptischer Primärquellen – danach fragen, wie ägyptische Filmhistoriker die Zeit der deutsch-ägyptischen Kooperation bewerten.

Die transnationale Zusammenarbeit aus der Sicht ägyptischer Filmhistoriker

Der ägyptische Filmhistoriker Ahmed Youssef bettet die transnationale Kooperation auf dem Gebiet des Films in seinem Aufsatz «Une Genèse Cosmopolite» (1995) in einen breiteren Kontext ein. Es ist hier nicht von einer deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit die Rede, sondern von einer «kosmopolitischen Genese» des ägyptischen Kinos. Youssef schildert zunächst die Internationalität der Prä-Misr-Ära in Ägypten, die er hauptsächlich durch die Mitarbeit von in Ägypten ansässigen Griechen, Italienern, aber auch Syrern, Libanesen und Südamerikanern geprägt sieht, ehe das Studio Misr europäische Filmschaffende für Führungspositionen anheuerte, deren Rolle für die ägyptische Filmindustrie Youssef folgendermaßen zusammenfasst:

De la naissance de l'industrie cinématographique en Égypte jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale, de nombreux étrangers ont joué un rôle, tantôt positif, tantôt négatif, selon leur compréhension du marché égyptien et la capacité de l'Égypte à les intégrer. Des étrangers, dont certains ont été les premiers acteurs du cinéma égyptien, ont cependant laissé une marque durable dans le septième art nationale. (Youssef 1995, 69f.)

In einem Abschnitt, in dem Youssef differenziert auf ausländische Filmschaffende eingeht, die dem ägyptischen Film eine nachhaltige Prägung verliehen haben, nennt er zwei Deutsche, und zwar den Szenografen Scharfenberg, der, seiner Ansicht nach, durch seine jahrzehntelange Tätigkeit in Ägypten die Arbeit weiterer Szenografen-Generationen prägte, sowie einen gewissen Eli Eptkman, der für die Erstellung von Synchronfassungen deutscher Filme für den arabischen Markt verantwortlich war. Insgesamt scheint aus ägyptischer Sicht der Techniktransfer aus Deutschland im Mittelpunkt gestanden zu haben, um auf dieser Grundlage einen eigenen Industriezweig aufzubauen sowie Ideen, Bilder und Vorstellungen eines authentischen Ägyptens im In- und Ausland zu zeigen. Youssef kommentiert jenen Austausch im Spannungsfeld zwischen nationalistischen Bestrebungen und der Notwendigkeit transkultureller Zusammenarbeit:

Le rôle joué par les étrangers dans l'industrie cinématographique nationale aboutit donc à une contradiction : ils tournent alors la majorité des films, sans considération pour les réalités locales, alors que les Égyptiens en réalisent peu mais tentent de faire passer à l'écran le vrai visage de leur pays. (Youssef 1995, 54)

Die Zirkulationsbewegungen der europäischen Filmschaffenden aus transnationaler Perspektive zu beleuchten, erweist sich als erhellend, um sich die gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Rahmenbedin-

gungen der Zeit der Anbahnung der deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit in Europa und Ägypten zu vergegenwärtigen, welche auch die konkrete Produktion und Distribution des Films WEDAD prägten.

1.7 Die transnationale Produktion des Films WEDAD

Laut dem ägyptischen Filmhistoriker Ahmed al-Hadari starteten die Dreharbeiten des ersten Films des neuen Studio Misr am 15. August 1935 (al-Hadari 1995, 90). Der Kameramann Sammy Brill berichtet einem Reporter der französischen Zeitung *Le Figaro*, der Film sei im Juli 1935 bei größter Hitze zum Teil in der Wüste gedreht worden (*Le Figaro*, 07.05.1937). In der *Variety* erfahren wir, dass Ahmed Badrakhan die Regie des Films WEDAD übertragen bekam und die Sängerin Oum Kulthum, die gerade durch Palästina tourte, die Hauptrolle übernehmen wird (*Variety*, 29.05.1935). Virginia Danielson, Biografin der berühmten arabischen Sängerin, schreibt, dass Oum Kulthum sich für das Filmgeschäft zu interessieren begann, seit der Musikfilm *AL WARDA AL-BAYDA* (DMG *AL-WARDA AL-BAYDĀ'*, *LA ROSE BLANCHE*, Mohammed Karim, ET 1933), dessen Protagonist ihr wichtigster Konkurrent, der Sänger Mohammed Abdel Wahab war, erfolgreich in ägyptischen und arabischen Kinos lief und sich auch weitere Musikfilmproduktionen in Ägypten wirtschaftlich behauptet hätten (vgl. Danielson 1997, 87 ff.). Oum Kulthum, die bereits ab Mitte der 1920er-Jahre als Sängerin in Ägypten und der arabischen Welt durch Konzerte, Schallplattenaufnahmen und Auftritte im Radio bekannt war, brachte die Idee, eine Sing-sklavin im 13. Jahrhundert zu spielen, selbst ein und beabsichtigte, den Chefredakteur der Zeitschrift *al-musawwar* mit dem Drehbuchschreiben zu beauftragen sowie Mohammed Abdel Wahab als männlichen Hauptdarsteller zu engagieren. Ein vermögender Bewunderer namens Butrus Hanna Pascha übernahm die Produktionskosten (vgl. ebd.). Wie es dann schließlich dazu kam, dass das Studio Misr den Film produzierte, warum letzten Endes der Dichter Ahmed Ramy (DMG *Aḥmad Rāmī*), der bereits seit 1919 mit Oum Kulthum bekannt war, ihre Drehbuchidee aufschrieb, auf deren Basis Ahmed Badrakhan das Drehbuch verfasste, und warum der berühmte Sänger Mohammed Abdel Wahab nicht mitspielte, sondern stattdessen ein bekannter Theaterschauspieler namens Ahmad Allam die männliche Hauptrolle erhielt, ist mir nicht bekannt. Kramp weiß zu berichten, die Produktion habe 30 000 ägyptische Pfund gekostet und die Hauptdarstellerin Oum Kulthum habe «eine selbst für amerikanische Begriffe hohe Gage» (Kramp, *Film-Kurier*, 09.06.1936) bekommen, die Danielson zufolge 100 ägyptische Pfund, was damals 5050 USD entsprach, sowie eine 40 %-Beteiligung am Gewinn bis 35 000 USD betrug (vgl. Danielson

1997, 89). Danielson schreibt außerdem, Oum Kulthum, die keinen Hehl daraus machte, dass sie über keinerlei Schauspielerefahrung verfügte, habe sich vertraglich die Kontrolle über die Filmmusik und das Recht, in alle Aspekte der Produktion eingreifen zu können, zusichern lassen (vgl. ebd.). Der Frage, welchen gesellschaftlichen Stellenwert Oum Kulthum in den 1930er-Jahren innehatte, dass sie ohne Filmerfahrung eine ungewöhnlich hohe Gage und ein für eine Hauptdarstellerin ungewöhnlich hohes Maß an Kontrolle über den Film verlangen konnte, werde ich an anderer Stelle ausführlicher nachgehen (vgl. Kapitel IV.2.2.5). Doch zunächst zur Distribution des Films.

1.8 Die transnationale Distribution des Films WEDAD

Da sich die Verleih- und Kinoinfrastruktur in Ägypten in den 1930er-Jahren erst im Aufbau befand, verliehen die ägyptischen Filmproduzenten dem Regisseur von WEDAD, Fritz Kramp, zufolge die Filme zunächst direkt:

Verleiherorganisationen müssen über das gesamte Feld des orientalischen Films gezogen und Theater in fast allen Gegenden erst erbaut werden. [...] Bisher haben sich die Produzenten dadurch geholfen, daß sie bis auf wenige Ausnahmefälle, den einzelnen Theatern direkt ihre Filme gegen Prozente ohne Garantie verliehen, wobei sich der Prozentsatz je nach dem zu erwartenden Erfolg richtete. (30–65 % der Kasseneinnahme.) Den Kassenkontrollleur stellt der Produzent selbst und sendet ihn in jedes Theater, wo immer auch der Film läuft, mit. (Kramp, *Film-Kurier*, 09.06.1936)

Es ist davon auszugehen, dass diese Art des Direktverleihs auch im Zuge des Films WEDAD angewandt wurde. Der Film kam etwa zeitgleich in Kairo und Alexandria ins Kino. Ab dem 12. Februar 1936 lief er dort im Premierenfilmtheater Kino Rialto, das über 1200 Sitze verfügte (vgl. *Early Projection Halls*, in: Bibliotheca Alexandrina, 2006). Seine Welturaufführung fand am 10. Februar 1936 im Cinéma Royal in Kairo statt, das laut Kramp das »beste Uraufführungskino Kairos« war (Kramp, *Film-Kurier*, 09.06.1936). Dort, so Kramp weiter, sei der Film außerordentlich erfolgreich gelaufen: »Fünf Wochen täglich vier Vorstellungen blieb es [WEDAD] in diesem Theater auf dem Spielplan, um dann seinen erfolgreichen Lauf im ganzen Land und über die Grenzen hinaus fortzusetzen« (ebd.). Über diesen berichtet die ägyptische Tageszeitung *Al Ahram*, dass der Film ab dem 17. Februar im Kino Patinage in Tanta und im Kino Aden in al-Mansura zu sehen sein werde. Außerdem wurde WEDAD anscheinend während des Opferfests in Zaqazig, Port Said und in Damanhur gezeigt (*Al Ahram*, 16.02.1936). In der Meldung ist außerdem zu lesen:

Dieser bedeutende ägyptische Film wird in verschiedenen großen Städten in Ägypten gleichzeitig gezeigt. Es ist das erste Mal, dass so etwas geschieht. Wie schön wäre es, wenn sich das Studio Misr ebenfalls mit wichtigen Kinos in Oberägypten darauf einigen könnte, das Meisterwerk auch dort zeitgleich zu zeigen. (ebd.)

Hinweise darauf, dass der Film nicht nur national, sondern auch über die Grenzen Ägyptens hinaus in Algerien, Marokko, Großbritannien, Italien und den USA zu sehen war, finden sich in der nationalen und internationalen Presse (*The Times*, 26.01.1937; *Ce Soir*, 12.04.1939; *Motion Picture Daily*, 27.05.1939; *Film-Kurier*, 31.05.1941). Die Vorführung im Rahmen der Internationalen Filmfestspiele von Venedig, die im August 1936 stattfanden, war die weltweit erste Aufführung eines ägyptischen Films außerhalb der arabischsprachigen Länder. Die ägyptische Unterhaltungszeitschrift *Al-Ithnayn* berichtet darüber:

Der Film wird so wie er ist, mit arabischen Liedern und Dialogen auf arabisch gezeigt, dazu werden deutsche (!) Untertitel laufen. Es wird beabsichtigt, den Film international auszuwerten und ihn auch in den Nachbarländern Italiens zu zeigen. (*Al-Ithnayn*, 27.07.1936)

Obwohl dies nicht gelang, wurde in der europäischen Presse breit über die Vorführung des Films berichtet, wie ich in Kapitel IV.2 über die Zirkulation von Nicht-Materiellem zeigen werde. Außerdem war WEDAD auf dem Internationalen Filmfestival in London (*The Times*, 26.01.1937), am 29. Juli 1939 im Rahmen des Zweiten Internationalen Film Festivals von New York (*Motion Picture Herald*, 24.06.1939) sowie ab 26. November 1939 in New Yorker Kinos auf Arabisch mit englischen Untertiteln zu sehen (*Motion Picture Herald*, 27.05.1939). Der Film zirkulierte also mindestens in drei Kontinenten und transportierte Bilder und erstmals auch Töne aus Ägypten, die durch disparate Zuschauergruppen rezipiert wurden.

2 Die Zirkulation von Nicht-Materiellem

2.1 Filmische Stimmung – eine Spurensuche

Um zu analysieren, auf welchen Ebenen sich die Wahrnehmungsunterschiede von WEDAD, die aus den Rezensionen der Filmkritiker verschiedener nationaler Kulturen hervorgehen, abspielen, gehe ich zunächst auf die Wahrnehmung des Films in Ägypten ein. Die Ergebnisse der Analyse der Kritiken, die sich mit WEDAD auseinandersetzen, werde ich mit den Ergebnissen der Auswertung deutschsprachiger und in anderen europäischen

Sprachen verfasster Rezensionen konfrontieren, um aus den Gegenüberstellungen vorsichtige Rückschlüsse über das disparate stimmungshafte Erleben des Films in unterschiedlichen Ländern und Erdteilen zu ziehen. Dabei ist mir bewusst, dass die filmischen Atmosphären, denen ich auf diesem Wege nachzuspüren gedenke, von jeher flüchtig waren. So kann die Suche nach medialen Auffälligkeiten, die vom sinnlichen Erleben des Films zeugen, über 80 Jahre nach dessen Welturaufführung nur eine vage Annäherung an das Empfinden im Augenblick der Filmvorführung darstellen. Ehe ich mich auf die Suche nach den Spuren dieser Stimmungen begeben, werde ich die Handlung erläutern, da die sinnliche Rezeption des Films in der Praxis nicht von der semantisch-kognitiven zu trennen ist.

2.2 WEDAD: Liebe, Lieder und ägyptischer Nationalismus

Bei WEDAD handelt es sich um einen im 18. Jahrhundert angesiedelten Historienfilm und um einen Musikfilm. Dieser liegt mir als 99 Minuten lange arabische DVD-Fassung, die durch die saudische Rotana-Gruppe mit englischen und französischen Untertiteln herausgegeben wurde, und als auf Youtube kursierende arabische Version in selber Länge vor. Auch die einzige Filmkopie von WEDAD, die ich in der Belgischen Kinemathek in Brüssel aufspüren konnte, ist 99 Minuten lang; sie enthält indes keine Untertitel. Da alle drei Schnittversionen identisch sind, vermute ich, dass es sich dabei um die Originalschnittfassung handelt. Die melodramatische Erzählung, die zur Zeit der Herrschaft der Mamelucken spielt, handelt von der Geschichte eines ungleichen Liebespaares, des reichen Kaufmanns Bahir und seiner Singsklavin Wedad. Das Glück der beiden gerät ins Wanken, als der auf großem Fuß lebende Bahir, der Wedad gerne mit teurem Schmuck verwöhnt, im Zuge eines Raubüberfalls eine wertvolle Warenlieferung verliert, zahlungsunfähig wird und schließlich verarmt. Da Bahir daraufhin die Mittel fehlen, neue Geschäfte anzubahnen, bittet Wedad Bahir, sie zum Verkauf anzubieten. Schließlich ringt Bahir sich schweren Herzens dazu durch, sie zu verkaufen, um vom Erlös sein Geschäft wieder aufzubauen. Wedad, deren Stimme die Massen auf dem Sklavenmarkt verzaubert, wird zu einem hohen Preis nach Oberägypten verkauft. Trotz ihres Schmerzes, dem sie primär in ihren Liedern Ausdruck verleiht, kümmert sie sich aufopferungsvoll um das Wohlergehen ihres neuen Herrn, eines betagten, reichen Edelmanns. Als dieser nach einiger Zeit im Sterben liegt, zeigt er sich für Wedads hingebungsvolle Fürsorge erkenntlich und schenkt ihr kurz vor seinem Ableben die Freiheit. So kann Wedad nach dessen Tod zu ihrem Geliebten zurückkehren. Bahir hat in der Zwischenzeit dank Wedads selbstloser Tat seine Geschäfte erneut aufnehmen kön-

nen und es wieder zu Wohlstand gebracht. Als Wedad zu ihm zurückkehrt, sind er und seine Diener gerade dabei, in den Palast zurückzuziehen. Alle finanziellen Sorgen sind vergessen, und die Liebenden können sich aufgrund Wedads sozialem Aufstieg nun sogar auf Augenhöhe begegnen.

In Ägypten schien der Film WEDAD gemäß einem *Al-Ahram*-Autor den nationalistisch geprägten Zeitgeist zu treffen und die Massen wie nie zuvor ins Kino zu locken:

Das Publikum hat sich bisher für keinen ägyptischen Film so interessiert wie für den Film WEDAD. Die Kinos in Kairo und Alexandria, in denen er gezeigt wird, sind täglich von 10 Uhr morgens bis Mitternacht geöffnet. Tausende treten ein und Tausende warten im Freien, um Plätze zu reservieren. [...] Wenn wir sehen, wie die Polizei die Menschenmassen in Schach zu halten versucht, spüren wir die magische Anziehungskraft des ägyptischen Nationalismus. Die Zuschauer kommen nämlich nicht nur, um WEDAD zu sehen, sondern auch aus Stolz auf den Erstling des Studio Misr, einem Ableger der Bank Misr, deren Projekte jeder ägyptische Patriot begrüßt.

(*Al Ahram*, 17.02.1936)

Der *Al-Ithnayn*-Rezensent scheint ein solcher Patriot zu sein, denn er schwärmt:

Ist es nicht einfach nur konsequent, wenn wir den Film WEDAD Film Ägyptens nennen? Sind nicht sein Autor und seine Produzenten Ägypter? Und auch die Schauspieler? In der Tat, WEDAD verdient den Titel Film Ägyptens, WEDAD ist der Stolz Ägyptens.

(*Al-Ithnayn*, 17.02.1936)

Wenn der *Al-Ithnayn*-Rezensent den Film WEDAD, möglicherweise teils schwärmerisch, teils scherzhaft 'Film Ägyptens' nennt, so spielt er vermutlich auf die Praxis Talaat Harbs an, alle seine Unternehmen, wie etwa die Bank, das Filmstudio, die Druckerei oder die Gesellschaft für Baumwollfasergewinnung mit dem Namenszusatz Misr, was übersetzt Ägypten heißt, zu versehen. So heißen seine Unternehmen Bank Ägyptens, Studio Ägyptens, Druckerei Ägyptens, Gesellschaft zur Baumwollfasergewinnung Ägyptens und tragen somit den Anspruch, Unternehmen von Ägypter*innen für Ägypter*innen zu sein, im Namen. Dies war in Anbetracht dessen, dass die ägyptische Wirtschaft im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts europäisch dominiert war, keine Selbstverständlichkeit. Der Gründer der Bank, Talaat Harb, war als Anhänger des ägyptischen Nationalismus davon überzeugt, dass Ägypten nur politisch unabhängig werden kann, wenn es sich wirtschaftlich von Europa abnabelt. Vor der Gründung der Bank Misr lag das Bankengeschäft in den Händen von Ausländern, deren Banken nicht selten Wucherzinsen auf Kredite verlangten.

Mit der Gründung der Bank verfolgte Harb das Ziel, das ägyptische Kapital im Land zu behalten, damit es in die heimische Wirtschaft reinvestiert werden konnte. Seine Vision basierte auf einer bereits in den 1910er-Jahren ausgearbeiteten Idee, die er erst nach der ägyptischen Revolution von 1919 verwirklichen konnte. Der Wirtschaftswissenschaftler Ali Soliman formuliert den Zusammenhang zwischen der Bankengründung und der Revolution folgendermaßen: «The success of efforts to create Banque Misr resulted from the rising national feelings for independence that augmented and ignited the 1919 revolution» (2014, 2). So gewann Harb nach der Revolution ägyptische Großgrundbesitzer als Investoren für seine Bank, die es sich zum Ziel gesetzt hatte, Agrarkredite mit moderaten Bedingungen an Ägypter zu vergeben und so in eine autochthon-ägyptische Industrie zu investieren. Die Einlagen der Bank stiegen nach der ägyptischen Unabhängigkeitserklärung von 1922 rasch an. Ab diesem Jahr begann die Bank ihr Kapital in Tochterfirmen zu investieren. 1925 entstand die *Société Misr pour le Théâtre et le Cinéma*, aus der 1935 das Studio Misr hervorging. Diese war, wie aus einer der Reden Harbs hervorgeht, mit einer konkreten Vision verbunden:

Wir streben nach ausländischen Branchenkontakten nach Europa und Amerika, um so viele ägyptische Filme wie möglich in den dortigen Kinos zu zeigen [...]. Ziel dieser Bemühungen um Auslandskontakte ist es, das wahre Ägypten zu zeigen, da es eine Schande ist, dass Kairo in der Reihe der Weltstädte als Stadt der Schlangenbeschwörer dargestellt wird. (*Harb 1927, 210f.*)

Davon, dass Ägypterinnen und Ägypter in den Filmen europäischer Film-schaffender häufig als exotisch dargestellt wurden, zeugt ein Ausschnitt aus einer Rezension des Films *AU PAYS DES BÉDOUINS*:

Wir sehen die schwarzen Eingeborenen bei ihrem Leben und Treiben, lernen die Art und Weise kennen, wie sie das Leder zubereiten. Auch tun wir einen Einblick in ein Wanderdorf der Beduinen. Zum Schluss zeigt uns ein Schlangenbeschwörer seine Künste.

(*Der Kinematograph, 16.03.1910, zit. in: Deeken 2004, 247*)

Harb, der ein kosmopolitisches Großstadtleben führte, ereifert sich über die Vorstellungen von Ägypten, welche unter anderem durch Filme im Ausland zirkulierten:

Es ist eine Schande, dass sich das Ausland uns als unzivilisierte Menschen vorstellt und wir nichts unternehmen, um zu zeigen, dass wir genauso zivilisiert sind wie andere Völker [...]. Wir müssen die Macht des Films nutzen, um ein wahres Bild der ägyptischen Nation zu zeichnen. (*Harb 1927, 210*)

Neben dem Bestreben, den Menschen im Ausland «ein wahres Bild der ägyptischen Nation zu zeichnen», formuliert Harb weitere Ziele der Société Misr pour le Théâtre et le Cinéma:

Wir arbeiten, um Filme herzustellen, die zu unserem Land passen [...] und um für die Produkte der einheimischen Wirtschaft zu werben, in der Hoffnung, dass diese Tag für Tag wächst. Und wir arbeiten gezielt daran, [...] das Kino als Instrument der Bildung einzusetzen. (Harb 1927, 211f.)

Beim Einstieg der Bank Misr ins Filmgeschäft scheint es Harb also von Anfang an darum zu gehen, mittels des Zirkulierens von Filmen, Ideen und Vorstellungen über Ägypten im In- und Ausland zu verbreiten. Es entsteht der Eindruck, als würde er die Mechanismen der Macht des Kinos bewusst einsetzen, um Sichtbar- und Hörbarkeit für bestimmte Anliegen zu erzeugen und andere zu hinterfragen. Darüber, inwiefern Harb operativ auf die Produktion des Films WEDAD einwirkte, liegen mir keine Informationen vor. Da ich vor allem sein Bestreben, den ägyptischen Nationalismus zu propagieren, als im Film WEDAD dargestellt erachte, gehe ich davon aus, dass sich Harb auf die eine oder andere Art sehr gezielt einbrachte.

Als Beispiel für die Sichtbarmachung des nationalistischen Anliegen dient mir die Szene, in der Wedad und Bahir nach einem nächtlichen Liebesreigen am Brunnen durch ein Türklopfen gestört werden. Ein halb verdursteter Beduine tritt ein, der erzählt, die Karawane Bahirs sei überfallen und ausgeraubt worden. Aus den vorangegangenen Szenen wissen die Zuschauenden, dass Bahirs Geschäftspartner diese schon dringend erwarten und sie ihn aufgrund der zeitlichen Verzögerung der Warenlieferung unter Druck setzen. Während der erschöpfte Beduine vom Hergang des Überfalls erzählt, folgt eine Überblendung zu einer Sequenz, die einen Karawanenzug zeigt. In den folgenden Einstellungen sind bewaffnete Männer zu sehen, die einen Angriff aus dem Hinterhalt vorbereiten. Es kommt zu einem blutigen Gefecht. Viele Angehörige der Karawane werden getötet.

Ein deutscher Rezensent, der dem gesamten Film eher skeptisch gegenübersteht, lobt die Szene als «gut gemacht» (*Film-Kurier*, 31.05.1941). In den ägyptischen Rezensionen wird diese allerdings nicht besonders hervorgehoben. Meiner Ansicht nach spielt die Szene, die sich, wie aus dem Dialog zwischen dem Beduinen und Bahir hervorgeht, in Tell el Kebir zugetragen hat, auf die Schlacht ebendort im Jahr 1882 an, im Zuge derer das britische Militär Ägypten besetzte. Um diese Annahme zu untermauern, möchte ich im Folgenden kurz die Umstände schildern, die zur Besetzung Ägyptens führten.

2.3 Bedeutung der Schlacht von Tell el Kebir für Ägypten

Im Jahr 1881 war Ägypten angesichts der Zahlungsunfähigkeit, die die vielfältigen Investitionen des Gouverneurs der osmanischen Provinz Ägypten, Ismael Pascha, verursacht hatten, unter französische und britische Finanzkontrolle geraten. Im selben Jahr formierte sich in Ägypten Widerstand, der sich in der nationalistischen Urabi-Bewegung unter Führung des ehemaligen Kriegsministers und Offiziers Ahmed Urabi Pascha organisierte. Diese stellte sich gegen die französische und britische Finanzkontrolle und den autokratisch regierenden und mit Großbritannien kollaborierenden Gouverneur Muhammad Tawfiq Pascha, der Ägypten seit 1879 nach der Absetzung seines Vaters regierte. Nachdem es im Kontext der Urabi-Bewegung im Juni 1882 zu blutigen Ausschreitungen gegen in Ägypten ansässige Europäerinnen und Europäer gekommen war, besetzte Großbritannien Ägypten unter dem Vorwand, diese beschützen zu müssen. In Wirklichkeit ging es Großbritannien vor allem darum, den Zugang zum 1869 eröffneten Suezkanal zu sichern. Dieser war für das Empire von enormer strategischer Wichtigkeit, da er den Seeweg nach Indien – für die Briten eine entscheidende Handelsroute – deutlich verkürzte. Die Besetzung durch Großbritannien, die mit der Schlacht von Tell el Kebir ihren Anfang nahm, endete erst vollständig, als der ägyptische Präsident Gamal Abdel Nasser 1956 den Suezkanal verstaatlichte.

Darüber, was Oum Kulthum über die Schlacht von Tell el Kebir dachte, die etwa 20 Jahre vor ihrer Geburt stattgefunden hatte, weiß ihre Biografin nichts zu berichten, und mir liegen auch sonst keine Informationen darüber vor. Der 1867 geborene Harb muss, dem Wirtschaftshistoriker Eric Davis zufolge, von diesem Ereignis allerdings nachhaltig beeindruckt gewesen sein. Davis schreibt:

Although it is difficult to pinpoint the beginning of Harb's political activities, it is clear that he was deeply affected by the Urabi Revolt in 1882 and that he had become an ardent nationalist by the time entering law school [1885].

(Davis 1983, 99)

So mag es kein Zufall sein, dass sich im Handlungsstrang des Films, in dem Bahirs finanzieller Niedergang thematisiert wird, auch Parallelen zur Entwicklung Ägyptens finden lassen. Bahir wird als Figur dargestellt, die einen verschwenderischen Lebensstil pflegt, der unter anderem darin besteht, Wedad großzügige Geschenke zu machen. Ägyptens Staatsbankrott indes trat ein, nachdem sich der ägyptische Gouverneur der osmanischen Provinz Ägypten, Ismael Pascha, aufgrund großzügiger Investitionen in die Modernisierung Ägyptens übernommen hatte. Analog dazu wird Bahirs Existenz schließlich durch den räuberischen Feldzug in Tell

el Kebir zerstört. Die Provinz Ägypten, die innerhalb des Osmanischen Reichs einen relativ autonomen Status erlangt hatte, wurde im Zuge der Niederschlagung des Urabi-Aufstandes von der britischen Armee besetzt.

Verschwendungssucht und feindliche Übernahmen in Tell el Kebir sind also Themen, die das Narrativ des Films WEDAD mit der ägyptischen Geschichte des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts verbindet. In Anbetracht dessen, dass 1919 – 37 Jahre nach dem Urabi-Aufstand – eine Revolution gegen die britische Besatzung stattfand, die zu einer Teilunabhängigkeit führte, kann davon ausgegangen werden, dass die Erinnerungen an die Schlacht von Tell el Kebir in Ägypten nach rund vier Jahrzehnten noch lebendig waren und zumindest gebildete ägyptische Zuschauerinnen und Zuschauer den Ort der Handlung als symbolträchtig wahrnahmen, selbst wenn kein Rezensent sich direkt dazu äußert. Der in der Rechtsschule politisierte Harb war, wie erwähnt, überzeugt, dass sich die politische Unabhängigkeit Ägyptens von Europa erst erfüllen würde, wenn die wirtschaftliche Selbstständigkeit erreicht wäre.

2.4 Solidarität als Wurzel politischer Unabhängigkeit

Auch diese Idee Harbs findet sich meiner Ansicht nach in der Handlung des Films gespiegelt, und zwar in der Szene, in der sich der verarmte Bahir von einem Onkel Geld leiht und das Geschäft verpfändet, um seine Gläubiger zu bezahlen. Harb, schreibt Soliman, habe sich bereits seit 1911 für die Gründung einer autochthon-ägyptischen Bank eingesetzt (vgl. 2014, 2). Bis dahin existierten in Ägypten lediglich ausländische, zumeist europäische Banken. Seine Idee, eine eigene Bank für die ägyptische «Umma», was übersetzt «Gemeinde, Gemeinschaft oder Konföderation» heißt (Küng 2006, 146), zu gründen, galt als revolutionär. Mittels dieser wollte er verhindern, dass das Kapital – wie bisher – nach Europa abwandern würde. Gleichzeitig vertrat er den Standpunkt, dass sich mit rein ausländischem Kapital keine nationale Wirtschaft aufbauen ließ. Letztere hielt Harb jedoch für unabdingbar, um auch politisch selbstständig zu werden. Die Abhängigkeit Ägyptens von ausländischem Kapital brachte nicht nur perspektivisch Nachteile, sondern hatte darüber hinaus temporäre negative Auswirkungen, etwa auf viele ägyptische Landbesitzer, die infolgedessen verarmten. Einiges deutet darauf hin, dass auch Harbs Vater Anfang des 20. Jahrhunderts durch die Wucherzinsen, die europäische Geldinstitute verlangten, ein solches Schicksal ereilte (vgl. Davis 1983, 85 f.). Davis schreibt hierzu:

If Talaat Harb's father encountered financial difficulties while residing in Mīt 'Abū Alī, and it seems highly likely that he did, then this fact would seem to have reflected itself in his son's political and economic views. (*ibd.*, 86)

Wenn sich Bahir innerhalb der Großfamilie Geld leiht, dann sehe ich in diesem Handlungsstrang eine Parallele zu Harbs Gedanken zur «Bank el Umma» (Soliman 2014, 2), die er bereits viele Jahre vor der Gründung der Bank Misr formulierte. Harbs Hauptverdienst, so Soliman, habe darin bestanden, in einer Zeit, als der Wohlstand in Ägypten sich hauptsächlich auf finanzstarke ausländische Familien beschränkte und seitens der britischen Besatzung privatwirtschaftliche ägyptische Unternehmungen systematisch unterdrückt wurden, 1920 eine erste Bank mit ausschließlich ägyptischem Kapital zu gründen. Die Idee der «Bank el Umma», also den Gedanken, dass sich Mitglieder einer Gemeinschaft gegenseitig Geld leihen, um für das Wohl aller zu sorgen, sehe ich verwirklicht, wenn Bahir sich in seiner Not und Verzweiflung hilfesuchend an seinen Onkel wendet. Auch wenn Bahir darauf besteht, dass dieser seinen Laden als Pfand und einen Schuldschein erhalten soll, kann jener Handlungsstrang als Botschaft an das ägyptische Volk gelesen werden, die besagt, dass auch Geldgeschäfte, die sich innerhalb der Mitglieder einer Familie, einer «Umma» oder einer Nation abspielen, mit der gleichen Vorsicht angebahnt werden sollen wie finanzielle Transaktionen mit ausländischen Geldgebern.

2.5 Wedad als Idealbild der ägyptischen Frau

Historische Bezüge zur Geschichte lassen sich in WEDAD also begründen: So erscheint mir insgesamt der Handlungsstrang, in dem sich Bahir Geld leiht, seinen Laden verpfändet und schließlich wieder zurückkauft, als eine modellhafte Darstellung von Harbs wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Utopie für Ägypten. Angesichts der bereits zitierten Absichten Harbs war sich dieser erwiesenermaßen darüber im Klaren, dass das Kino als Instrument der nationalen Bildung dienen kann. Es ist deshalb davon auszugehen, dass er und das Studio Misr das Medium Film bewusst einsetzten, um die auf der Ebene der Semantik angesiedelten Bildungsbotschaften für Ägypten auch sinnlich erfahrbar zu machen. Eine solche Botschaft ist meiner Ansicht nach in der Figur der Wedad angelegt. Über diese gerät der *Al-Ahram*-Rezensent Zakaria al Sharbini in poetischer Sprache ins Schwärmen:

Ich bin nach dem Film mit erfreutem Herzen über die erhabene Einstellung Wedads aus dem Kino gekommen, weil sie sich aufopferte, um ihren Herrn glücklich zu machen, als sich seine Situation verschlechterte.

(*Al Ahram*, 11.02.1936)

Al Sharbini zufolge scheint sich die in der Geschichte angesiedelte Aufopferung vor allem durch die schauspielerische und gesangliche Leistung Oum Kulthums in ihrer Rolle als Wedad zu vermitteln. Er schreibt:

Ich war überrascht zu sehen, wie erfolgreich Oum Kulthum die verschiedenen Gefühle, die sie in ihrer Rolle überfluten, darzustellen vermochte, obwohl es sich um ihre erste Filmrolle handelt. Damit hat sie gezeigt, dass sie nicht nur eine meisterhafte Sängerin ist, sondern auch eine hervorragende Schauspielerin. (ebd.)

Während die moralisch überlegene Haltung Wedads seitens deutscher Rezensenten keine Beachtung findet, scheint sie für den ägyptischen Filmkritiker al Sharbini in Anbetracht dessen, dass er diese an erster Stelle erwähnt, zentral zu sein. Auch die Tatsache, dass Wedads selbstloses Verhalten sogar in einer Werbeanzeige für den Film erwähnt wird, spricht dafür, dass die Aufopferung innerhalb der Handlung eine entscheidende Rolle spielt:

Am Ende dieses rein ägyptischen Films sehen wir, wie Gott diese Frau für ihre Aufopferung belohnt [...]. Es handelt sich bei dieser Frau um Wedad, die sich sagte: Was nützt es mir, wenn ich meinen Geliebten unglücklich und verarmt sehe [...] Ich könnte ihn glücklich machen, wenn er mich verkaufen würde. Also was tun? Ich täusche Unzufriedenheit vor, damit er mich verkauft. Dann kann er mit dem Erlös sein Geschäft wieder aufbauen. Und was mich betrifft: Egal wie weit er entfernt ist, mein Herz und meine Seele gehören ihm [...]. (Al Ahram, 10.02.1936)

Um die schauspielerische Leistung der Oum Kulthum, die laut al Sharbini für die stimmungshafte Vermittlung der Aufopferung von zentraler Bedeutung zu sein scheint, zu analysieren, möchte ich die drei Dialogszenen näher betrachten, in denen Wedad ihre Opferbereitschaft ankündigt.

In der ersten Dialogszene fragt Wedad Bahirs Diener und engen Vertrauten Mansour, wie Bahirs Treffen mit den syrischen Geschäftsleuten verlaufen sei, auf das dieser all seine Hoffnungen, sein Geschäft wieder aufzubauen, gesetzt hat. Mansour berichtet, es sei nicht erfolgreich gewesen, da die Syrer eine Kautions verlangten, um mit Bahir ins Geschäft zu kommen. Bahir hat jedoch kein Geld und kann daher nicht auf deren Bedingungen eingehen. Wedad reagiert besonnen auf die schlechte Nachricht und wirkt aufgeräumt, als sie Mansour den Vorschlag unterbreitet, dass Bahir sie verkaufen solle. Mansour ist entsetzt und sagt, er wage es nicht, dies seinem Herrn vorzuschlagen.

In der zweiten Dialogszene eilt Wedad zu Bahir und verkündet ihm, die Situation erfordere es, Opfer zu erbringen. Als dieser nicht versteht, worauf sie hinauswill, wirft sie sich theatralisch zu Boden und ruft mehrmals inbrünstig «Verkaufe mich». In der dritten Dialogszene wendet sich Mansour an Bahir und beschwört ihn eindringlich, Wedads Opfer



7 a–d WEDAD (Fritz Kramp, ET 1936): Theatralisches Schauspiel und expressionistische Lichtdramaturgie in der Aufopferungsszene

anzunehmen. Er argumentiert, dass Wedad, die an ein luxuriöses Leben gewöhnt sei und nun unter Bahirs Bankrott zu leiden habe, verkauft werden müsse, damit sie dem Elend entkomme.

Die Dramatik der Situation, die sich im Schauspiel Oum Kulthums sowie des männlichen Hauptdarstellers Ahmed Allam widerspiegelt, wird auch seitens der Lichtgestaltung betont. Während der geschilderten Dialogszenen ist die Lichtsetzung besonders kontrastreich gestaltet und mutet expressionistisch an. So etwa, wenn Bahirs hart ausgeleuchtetes Gesicht im Augenblick der Entscheidung, Wedad zu verkaufen, im Schwarz des Gesichtsschattens versinkt. Die zweite Dialogszene, in der Wedad Bahir anfleht, sie zu verkaufen, stellt den dramatischen Höhepunkt innerhalb der Ankündigung der Aufopferung dar. Wenn Wedad sich vor Bahir flehend auf den Boden wirft, verkörpert das Spiel der Sängerin und Schauspieldebütantin Oum Kulthum Wedads Leiden auf drastische Art, die dem zeitgenössischen Spiel von Professionellen meiner Ansicht nach in nichts nachsteht.

Auch für den Rezensenten der Zeitschrift *Al-Ithnayn* bewegt sich Oum Kulthums schauspielerische Leistung auf hohem Niveau:

Von Oum Kulthums Künsten war ich übrigens überrascht. Ich hatte erwartet, ihre Musik zu genießen und nicht jedoch ihr Spiel. Doch ich genoss es,

zu sehen, wie sie ihre Fähigkeiten als meisterhafte Sängerin mit jenen einer erstaunlich talentierten Schauspielerin verband. (*Al-Ithnayn*, 17.02.1936)

Der *Al-Ahram*-Rezensent al Sharbini hingegen ist nicht zufrieden:

Wir hätten es gerne gesehen, dass der Satz ›Verkauf mich‹ durch Oum Kulthum noch inbrünstiger ausgesprochen worden wäre, da wir der Ansicht sind, dass darin der bemerkenswerteste Aspekt des Films enthalten ist. Wir glauben, dass die Wirkung des Satzes auf die Zuschauer stärker gewesen wäre, wenn dieser Satz durch ein Mikrophon oder mit lauterer Stimme gesagt worden wäre. (*Al Ahram*, 11.02.1936)

Während Oum Kulthum in ihrer Rolle als Wedad die Szenen der Verzweiflung, die zu ihrem Opfer führen, aus meiner Sicht ausreichend dramatisch, aus der Sicht al Sharbinis zu wenig dramatisch ausgestaltet, erweist sich ihr Schauspiel in den Szenen, in denen sie sich faktisch aufopfert, also in der Szene auf dem Sklavenmarkt, der Reiseszene sowie im Palast ihres neuen Herrn, als viel reduzierter. Sie agiert nicht in großen Gesten, sondern gestattet sich nur vereinzelt melancholische Blicke, etwa wenn sie während ihrer Fahrt ins Ungewisse nach dem Verkauf traurig auf den Nil starrt. Es darf vermutet werden, dass das reduzierte Mienenspiel damit zusammenhängt, dass Oum Kulthum die Aufopferung gemäßigt darstellen sollte, um den Zuschauerinnen dieses tugendhafte Verhalten positiv zu vermitteln. Denn Wedad soll ja im Film ein Idealbild der ägyptischen Frau verkörpern, wie es Talaat Harb vorschwebte. Ihre Figur steht in scharfem Kontrast zu den Frauen im Harem des Neffen des reichen Edelmanns. Während sich Wedad um den Sterbenden kümmert, umgibt sich dessen Neffe mit leicht bekleideten und sich räkelnden, angetrunkenen Frauen. Er mimt somit den zügellosen Bösewicht, der auch Wedad – selbstverständlich erfolglos – nachstellt.



8 WEDAD (Fritz Kramp, ET 1936): Beherrscht nimmt die Sklavin Wedad ihr Schicksal an

Ob der Studiogründer Harb tatsächlich so weit in die Geschicke des Studios eingriff, dass er das Drehbuch in Auftrag gab – welches, wie die Biografin Virginia Danielson behauptet, auf Oum Kulthums Idee basierte, einen historischen Film im arabischen oder beduinischen Milieu zu drehen (vgl. Danielson 1997, 87) –, oder wie die Beziehung Harbs zu Oum Kulthum aussah, in der er jedenfalls eine Verbündete in puncto Rückbesinnung auf das arabische Erbe gefunden hatte, entzieht sich meiner Kenntnis. Dem Wirtschaftswissenschaftler und Harb-Experten Eric Davis zufolge fürchtete Harb, die ägyptische Familie als Keimzelle der Gesellschaft werde zusammenbrechen, wenn sich die Ägypterinnen der muslimischen Oberschicht nach westlichem Vorbild emanzipierten:

Hence the penetration of foreign capital into Egypt (and the Muslim world as a whole) was not only destructive in a purely economic sense but it simultaneously undermined the solidarity of the Egyptian family by bringing with it Western notions of equality between the sexes, particularly in the field of education. *(Davis 1983, 53)*

Wenn Harb sich besorgt über mangelnde Solidarität innerhalb ägyptischer Familien äußert, so lässt sich seine Aussage auf den ersten Blick nicht auf Wedad und Bahir übertragen, da diese keine Familie im eigentlichen Sinne darstellen, sondern ein unverheiratetes Paar, wie es laut Kramp nur im Ausnahmefall auf der Leinwand gezeigt wird:

Die Konfliktmöglichkeiten im orientalischen Film basieren auf anderen Voraussetzungen als im westlichen Film. Die orientalischen Gebräuche lassen zum Beispiel nur in ganz wenigen Ausnahmesituationen eine Begegnung zwischen Mann und Frau vor der Ehe zu. *(Kramp, Film-Kurier, 09.06.1936)*

Ein solcher Ausnahmefall scheint einzutreten, wenn Bahir und Wedad im historischen Setting und in der geregelten Rollenverteilung als Herr und Sklavin gezeigt werden. Und wenn Wedad sich schließlich für Bahir opfert und damit am Ende mit Freiheit und Wohlstand belohnt wird, so stellt das ein Happy End dar, das den ägyptischen Frauen möglicherweise suggerieren sollte, sich hinter ihre Männer zu stellen und für ihre Familien und die Gesellschaft aufzuopfern, um genau wie Wedad einen höheren Grad an Freiheit und Wohlstand zu erlangen. In diesem Happy End spiegelt sich meiner Ansicht nach eine Ambivalenz im Rollenverständnis der Frau wider, die Harbs Denken prägte.

In seeking to justify his position that women in Islamic society were freer than those in the West and therefore did not need to acquire the same rights as men, Talaat Harb drew upon the views of Shaykh Muhammad ‘Abduh.

Harb, like 'Abduh, was confronted by a contradiction which he never resolved. Both he and 'Abduh vigorously rejected any slavish imitation of Western society but both likewise placed themselves squarely against a purely reactionary response to the West. Neither was ever able to satisfactorily integrate what they saw to be the most desirable aspects of Islamic Egyptian and Western capitalist society. (Davis 1983, 100f.)

Diese Unentschiedenheit hinsichtlich der Rolle der Frau ist auch im Film wahrzunehmen: Wenn Wedad durch ihre totale Aufopferung und Hingabe am Ende des Films freikommt, so wird dies im Text der ägyptischen Werbeanzeige für den Film als Fügung Gottes bezeichnet (*Al Ahram*, 10.02.1936) und aus der Sicht eines deutschen Rezensenten als Happy End (*Film-Kurier*, 25.02.1936). Da Wedad jene Freiheit nutzt, um zu ihrem ehemaligen Herrn und Geliebten zurückzukehren und für diesen da zu sein, nimmt die Geschichte, meiner Lesart nach, auch für konservative Ägypterinnen und Ägypter ein glückliches Ende. Denn die Freiheit einer Frau in einer Gesellschaft wie der ägyptischen, in der sich Frauen nicht frei bewegen durften, ist nicht viel wert, außer die Frau entscheidet sich, wie Wedad im Film, aus freien Stücken, sich in die ihr zugeordnete Rolle zu fügen. Somit spiegelt sich diese Haltung genau in dem Widerspruch der freiwilligen Aufopferung Wedads im Film, den ich darin sehe, dass Wedad nur frei sein kann, wenn sich ihr Verständnis von Freiheit mit den gesellschaftlichen Werten der ägyptischen Gesellschaft in Einklang befindet. Wedads Rolle bleibt innerhalb der Grenzen gängiger diskursiver Praktiken zur Frage nach der Rolle der Frau in der Gesellschaft und bewegt sich also im Rahmen dessen, was sag-, zeig- und darstellbar war. Mit einem ähnlichen Dilemma sah sich Oum Kulthum konfrontiert, die genau wie Wedad im Film durch ihren Gesang einen märchenhaften sozialen Aufstieg erlebte und aufgrund dessen über finanzielle Unabhängigkeit und einen Grad an Freiheit verfügte, der für Frauen in Ägypten zu jener Zeit normalerweise unerreichbar war. Wenn Oum Kulthum ihre Freiheit nutzt, um ihr Leben einer mit den gesellschaftlichen Normen kompatiblen Gesangkunst zu widmen, und wenn Wedad ihre Freiheit gebraucht, um am Ende den Platz an der Seite ihres Geliebten einzunehmen, so wählen beide aus freien Stücken gesellschaftliche Rollen, die mit den gesellschaftlichen Regeln vereinbar sind: Das Gemeinwohl steht für beide an erster Stelle. Ob die bereits erwähnte Kritik des ägyptischen Rezensenten al Sharbini, dass Wedads Bitte, verkauft zu werden, nicht laut und deutlich genug ausgesprochen worden sei, damit zusammenhängt, dass er befürchtete, Wedads Aufopferung könnte deshalb auf stimmungshafter Ebene nicht ausreichend vermitteln werden und dass die Zuschauerinnen nicht ausreichend affiziert

sein könnten, um die Aufforderung zur gesellschaftlichen Aufopferung zu verstehen, sei dahingestellt. Jedenfalls gehe ich davon aus, dass das Harb'sche Gesellschaftsmodell für das in Europa ansässige Filmpublikum nicht verständlich war. Oder beurteilten die deutschen Rezensenten, die wie die ägyptischen Kollegen selbstverständlich allesamt Männer waren, die parabelhafte Filmerzählung gerade deshalb als unoriginell (vgl. *Film-Kurier*, 31.05.1941) oder als «einfach, aber geschmackvoll dargestellt» (*Film-Kurier*, 25.02.1936), weil sie das lehrstückhafte Konstrukt, das der Filmhandlung meiner Ansicht nach zugrunde liegt, durchschauten? Oder auch, weil sie die dramaturgische Form des Lehrstücks nicht wirklich goutierten? Fest steht, dass die Darstellung der tugendhaften Haremsdame Wedad einen Kontrast zu exotisierenden und erotisierenden Darstellungsweisen orientalischer Harems in westlichen Filmen bildete, für die Ella Shohat den Begriff «Imaginary Harem» (1997, 48) prägte. Waren die deutschen Rezensenten etwa über die meist keusche Darstellungsweise des Harems sowie der gesamten Liebesbeziehung enttäuscht?

2.6 Idealismus und Nationalismus im Gesang Oum Kulthums

Wenn Wedad also stets tugendhaft und moralisch einwandfrei handelt, selbst angesichts ihres großen Opfers gute Miene macht und Oum Kulthum ihre Aufopferung gemäßigt spielt, so dienen lediglich die Lieder als Ventil, um Wedads Liebesqualen Ausdruck zu verleihen. Ein Beispiel hierfür liefert das Lied «Layh yā Zaman» («Warum, o Zeit»), das Wedad in der Sklavenmarktszene zum Besten gibt. Im Rahmen dieses Lieds reflektiert Wedad über ihren Liebeskummer und verleiht dem Gefühl der Zukunftsangst, das sie bei dem Gedanken beschleicht, eine andere Frau könnte während ihrer Abwesenheit den Platz an Bahirs Seite einnehmen, Ausdruck. Die Gefühlsäußerungen mittels des Gesangs, die in allen sieben Liedern, welche Oum Kulthum im Verlauf des Film vorträgt, entscheidend sind und die insgesamt etwa 30 Minuten von knapp 100 Filmminuten einnehmen, vermochten weder den deutschen Rezensenten, der zu dem Schluss kommt, «der Fluss wird durch die zahlreichen und ausgedehnten Gesangseinlagen der Oum Kulthum stark gehemmt» (*Film-Kurier*, 31.05.1941), noch den britischen Kritiker, der prophezeit, der Film werde die meisten Zuschauer*innen langweilen (vgl. *Monthly Film Bulletin*, 01.01.1936), zu affizieren.

Ein ägyptischer Rezensent schwärmt hingegen, die poetische Erzählung und die Liedtexte Ramys hätten den «Zauber des Orients», «seine Lieder», «seine Schönheit und seine Pracht» in sich vereint (*Al Ahram*, 11.02.1936). Ein anderer Kritiker beendet seine Besprechung mit den Worten:

Aufrichtige Glückwünsche dem Studio Misr, seinem Leiter Ahmed Salim und der Sängerin des Orients Oum Kulthum. Sie haben zum Wohl unseres Landes neue Türen geöffnet. (Al-Ithnayn, 17.02.1936)

Es entsteht der Eindruck, als hätten die ägyptischen Kritiker große Befriedigung verspürt, mit WEDAD endlich einen Film zu Gesicht zu bekommen, der keine europäischen oder US-amerikanischen Fremdbilder des Orients, sondern autochthone Selbstdarstellungen vermittelte. Dass die Musik des Films aus Sicht der ägyptischen Rezensenten wesentlich zu dessen Gelingen beitrug, scheint den Kritiker al Sharbini nicht zu überraschen:

[...] die Lieder der Oum Kulthum und die Begleitmusik haben es nicht nötig, hochgelobt zu werden. Die Melodien trugen die schönsten Bedeutungen und die Stimme der Oum Kulthum sowie die der restlichen Schauspieler war klar und deutlich. Sie drückte Freude, Spaß, aber auch Kummer aus.

(Al Ahram, 11.02.1936)

Auf die Zugkraft der berühmten Sängerin Oum Kulthum schien das Studio Misr zu spekulieren. Jedenfalls warb es in der ägyptischen Tageszeitung *Al Ahram* vor dem Kinostart regelmäßig mit ihrem prominent platzierten Konterfei sowie ihrem in Großbuchstaben verfassten Namen (*Al Ahram*, 02.02.1936; *Al Ahram*, 06.02.1936; *Al Ahram*, 08.02.1936; *Al Ahram*, 10.02.1936; *Al Ahram*, 12.02.1936). Oum Kulthum, die in WEDAD ihre erste Filmrolle übernahm, war dank Konzerten, Schallplattenaufnahmen und Radioübertragungen spätestens ab Mitte der 1920er-Jahre in Ägypten und dem arabischsprachigen Ausland ein echter Star. In der englischen Rezension wird sie gar als «Melba of the East» (*Monthly Film Bulletin* 01.01.1936) bezeichnet, wohl in Anspielung auf die berühmte australische Opernsängerin Nellie Melba, die vor allem in England zwischen 1887 und 1926 riesige Erfolge feierte. Dennoch ging der Ruhm der Primadonna, die ihr erstes Konzert in Europa 1907 in Paris gab, in den 1930er-Jahren nicht über die arabische Welt hinaus. So mag in Ägypten möglicherweise allein die Aussicht darauf, endlich das Gesicht zur durch Radio und Schallplatte bekannten Stimme zu sehen zu bekommen, die Massen ins Kino gelockt haben.

2.7 Oum Kulthums gesellschaftlicher Stellenwert

Dass Oum Kulthum über ihr stimmliches Können hinaus bereits eine Identifikationsfigur darstellte, lässt sich anhand einer Szene erläutern, in der sie als Wedad, die gerade die Freiheit erlangt hat, den Nil hinauffährt, um zu ihrem geliebten Bahir zurückzukehren (vgl. Bornkamm 2018, 38f.). Sie sitzt schweigend inmitten singender Frauen und Kinder auf einem



9 a–f WEDAD (Fritz Kramp, ET 1936): Statisch gefilmte Gesangspassagen begeistern Zuschauerinnen und Zuschauer in Ägypten und spalten in Deutschland

galeerenartigen Passagierboot. Während sich Wedad den Schleier vors Gesicht hält und sich suchend umschaut, singen die übrigen Bootsreisenden inbrünstig den Refrain des Lieds «'ala balad el maḥbūb / Bring mich in das Land meines Geliebten» und klatschen im Rhythmus der Musik.

Generell handelt es sich bei traditioneller arabischer Musik, zu der auch dieses Lied zählt, um intonierte metrische von einer Sängerin oder einem Sänger vorgetragene Dichtung (vgl. Braune 1994, 2 ff.). Basierend auf dem Text wählt der Komponist eines Lieds einen passenden Maqam-Modus aus. Der Komponist des Lieds, Riad al Sonbaty, wählte zur Vertonung des von Ahmed Ramy verfassten Texts den Maqam-Modus «Bayati»

aus, der häufig verwendet wird, um Gefühle der «Lebenskraft», «Freude» und «Weiblichkeit» (Touma 1975, 65) auszudrücken. Ein Maqam stellt eine Tonreihe dar und ist durch charakteristische Intervalle gekennzeichnet. Diese basieren auf dem arabischen Tonsystem, das die in der europäischen Musik geläufige Oktave in 24 Stufen unterteilt, was zum Einsatz von Mikrointervallen führt, die in ersterer nicht vorkommen. Neben dem Maqam-Modus «Bayati» existieren noch an die 100 weitere Maqam-Modi, denen jeweils andere Gefühlsqualitäten zugesprochen werden. Bei «‘ala balad el maḥbūb» handelt es sich um ein Lied im Genre der ‘Taqtuqah’. Eine Taqtuqah ist eine im Wechsel von Vorsängerin oder Vorsänger und Chor vorgetragene Liedgattung, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts zunächst im Musiktheater etablierte, ehe sie Eingang in den Musikfilm fand (vgl. Braune 1994, 23 f.). Diese im Kulturkontakt mit Europa entstandene Liedgattung wurde häufig verwendet, um fröhliche Liedtexte amourösen Inhalts zu vertonen. Bemerkenswert an «‘ala balad el maḥbūb» ist, dass es nicht durch Oum Kulthum vorgetragen wird, obwohl es Wedads Gefühlszustand hinsichtlich der Rückkehr zu ihrem ehemaligen Herrn und Liebhaber Bahir thematisiert. Warum Oum Kulthum das Lied nicht selbst sang, obwohl es, wie die anderen Lieder im Film, ihre Gefühlswelt widerspiegelt, ist mir nicht bekannt. Jedenfalls nahm sie es später in ihr Repertoire auf, und das Lied galt in Ägypten noch Jahrzehnte später als «unvergesslich» (Šūša Ruwwād [1978] zit. in: Braune 1994, 76). Darüber, ob das auch daran liegt, dass die Melodie und der sehnsuchtsvolle Text patriotische Empfindungen bei den Zuschauenden verstärkten, kann ich nur spekulieren.

Die stimmungshafte Wirkung der Szene entfaltet sich allerdings nicht nur mittels der eingängigen Melodie und dem Liebeskummer und Fernweh vereinenden Text, sondern auch entlang der bildlichen Inszenierung Oum Kulthums sowie des Nils als Ort der Handlung. Wenn Oum Kulthum sich in jener Szene regelrecht unter das Volk mischt, ist dies nicht nur Teil der Diegese. Vielmehr kann das als eine stimmungsvolle Vermittlung ihrer gesellschaftlichen Rolle, die sie in Ägypten einnahm, interpretiert werden. Schließlich schaffte es die in bescheidene Verhältnisse hineingeborene Sängerin durch ihre Stimme, die Qualität ihres Gesangs sowie ihre Aufopferung für die Musik, sich von der Armut zu befreien und ab Mitte der 1920er-Jahre in der Oberschicht Kairo zu etablieren. Die Parallele zur Figur der Wedad, die mit Hilfe der Güte ihres Gesangs und ihrer selbstlosen Haltung dem Schicksal als Sklavin entkommen kann, ist vermutlich kein Zufall. Oum Kulthum galt aufgrund ihres kometenhaften sozialen Aufstiegs, wie kaum eine andere Ägypterin, als Symbol für die Einheit des ägyptischen Volks. Jenes Gefühl der Einheit, das sonst durch Klasse, Religion, Geschlecht fragmentiert war, spielte während der ägyptischen Revo-

10 WEDAD (Fritz Kramp, ET 1936): Die stumme Oum Kulthum auf dem Boot als Identifikationsfigur für das ägyptische Publikum



lution von 1919 eine entscheidende Rolle, als Männer und Frauen, Angehörige der muslimischen und der christlichen Religion, Arme und Reiche sich gemeinsam gegen die britische Besatzung auflehnten. Der Nil als Handlungsort der Szene ist ebenfalls symbolträchtig: Bis die regelmäßig wiederkehrenden Nilfluten, die dem Wüstenland zu Fruchtbarkeit verhalfen, durch den Bau des Assuan-Staudamms versiegt, einte die schicksalshafte Macht des Nils die Menschen über Jahrtausende. Die Lebensader Ägyptens verfügt bis heute über einen nationalen Symbolwert, wovon eine Zeitungsmeldung zeugt, aus der hervorgeht, dass die bekannte ägyptische Sängerin Sherine Abdel-Wahab im Februar 2018 zu einer Haftstrafe verurteilt wurde, da sie sich im Rahmen eines Konzerts scherzhaft über die Verschmutzung des Nils geäußert habe (*Bild*, 28.02.2018). So ist es wohl dem stimmungshaften Zusammenwirken des Handlungsorts, der bildlichen Inszenierung einer volksnahen Oum Kulthum, der eingängigen Melodie sowie dem Liedtext geschuldet, dass der ägyptische *Al-Ithnayn*-Kritiker zu dem Schluss kommt: «Die nationalen Qualitäten [des Films] wurden durch manche Lieder und Liedtexte, wie etwa al Sonbatys *‘ala balad el mahbüb*», deutlich» (*Al-Ithnayn*, 17.02.1936).

2.8 Untertitel und Tarab: Transnationale Diskrepanzen im stimmungshaften Erleben

Dass diese zu den atmosphärischen Schlüsselmomenten des Films gehörende Szene in den deutschsprachigen Rezensionen keine Erwähnung findet, mag daran liegen, dass die deutschsprachige und europäische Zuschauerschaft das stimmungshafte Wirken jener Szene, die die Menschen in Ägypten affizierte, vermutlich gar nicht nachempfinden konnten. Womöglich fehlte ihnen das nötige Hintergrundwissen, und sie konnten

sich weder mit der Bedeutung des Nils als nationalem Symbol, der Biografie und dem Schicksal Oum Kulthums noch mit dem Liedtext emotional verbinden. Bezüglich der Schwierigkeit des europäischen Publikums, sich mit den Liedtexten zu identifizieren, gehe ich davon aus, dass die Poesie der gesungenen und auch der gesprochenen Sprache durch die Lakonik der deutschen (!) Untertitel, mit denen WEDAD auf den Filmfestspielen von Venedig gezeigt wurde (*Al-Ithnayn*, 27.07.1936), verloren ging. Angesichts der Tatsache, dass die arabische Sprache im Allgemeinen als poetisch und metaphernreich gilt, muss die Diskrepanz zwischen der sinnlichen Wirkung der gesprochenen und gesungenen Texte und den zu lesenden Untertiteln im Fall von WEDAD besonders groß gewesen sein. Da die deutsch untertitelte Filmkopie, die 1936 zirkulierte, sich als unauffindbar erweist und die deutschen Rezensenten nichts über die Untertitelung schreiben, kann ich hierzu allerdings nur Vermutungen anstellen. Von wann die englische Sprachversion auf der durch Rotana herausgegebenen DVD stammt, konnte ich nicht in Erfahrung bringen. Ich vermute jedoch, dass diese neueren Datums ist.

Zumindest kann ausgehend von dieser Version exemplarisch auf Übersetzungsschwierigkeiten des Arabischen hingewiesen werden, die zum Teil auch daher rühren, dass manche arabischen Wörter in anderen Sprachen keine Entsprechung haben. So verspricht im Film der Verkäufer auf dem Sklavenmarkt, der Gesang Wedads werde die Zuhörenden in «Tarab» versetzen. In den Untertiteln wird dies mit «she pleases», also mit «sie gefällt» übersetzt. Die Entscheidung, das Wort «Tarab» auf diese Weise zu übersetzen, stellt eine starke Untertreibung dar. Viola Shafik umschreibt den Tarab beispielweise mit «freudiger Erregung, die normalerweise während einer traditionellen musikalischen Aufführung beim Zuhörer aufgebaut wird» (Shafik 1996, 151). Der deutsche Musikethnologe Robert Lachmann, dessen Beschreibung des Tarabs exemplarisch illustrieren soll, wie zeitgenössische Experten aus Deutschland das Phänomen betrachteten, erachtete dieses gar als mystische Erfahrung:

Bei den orientalischen Völkern stehen Gesang und Tanz im Zusammenhang mit Zauber- und Dämonenglauben. Der Medizinmann steigert sich durch unablässiges Wiederholen von Körperbewegungen und im Singsang hergeleiteten Worten in einen Rauschzustand [...]. Beides, der ekstatische Gefühlsvorgang und der Glaube an seine übernatürliche Wirkungskraft, findet sich auch in der Musikpraxis und Musikauffassung höher kultivierter Völker. [...] die Spannung und Befreiung im Ausübenden und im Zuhörenden – auch die Zuhörer beteiligen sich meist, z.B. durch Händeklatschen, an dem Bewegungsvorgang – wird von ihnen als eine Art religiösen Geschehens

empfunden, das unbewusst noch in den profansten musikalischen Äußerungen wirkt.
(Lachmann 1929, 92f.)

Angesichts der Lakonik, die Ankündigung des Tarab, der im Westen nur einzelnen Experten, wie etwa dem eben zitierten Musikethnologen Lachmann vertraut war, mit «sie gefällt» zu übersetzen, zeigt sich, wie schwer es ist, den Gefühlsgehalt der gesprochenen arabischen Sprache auf wenige Zeichen des lateinischen Alphabets zu verknappen. Auch daran mag es gelegen haben, dass die Gesänge manchen in Europa monoton oder ermüdend erschienen. Denn eigentlich bildet der Liedtext, Kramp zufolge, das Herzstück der arabischen Gesangkunst: «Worte müssen beim Gesang ganz klar und deutlich herauskommen, weil die Klarheit der Worte die Qualität des Gesangs im Orient erst vollwertig macht» (Kramp, *Film-Kurier*, 09.06.1936).

Die Textzeilen so oft zu wiederholen, bis sich der Gefühlsinhalt in der Melodie adäquat widerspiegelt, ist Kern der ägyptischen Gesangkunst, die Oum Kulthum nach Ansicht vieler Menschen in Ägypten meisterhaft beherrschte. So ist im Hinblick auf das Geheimnis der ägyptischen Gesangsikone immer wieder die Erklärung zu finden, ihr Erfolg sei darin begründet gewesen, dass sie niemals eine Zeile ein zweites Mal auf die gleiche Art und Weise gesungen habe (vgl. Danielson 1997, 19).

An mehreren Stellen des Films geraten in die Diegese eingebettete Zuhörende in eine Art Tarab. So etwa, wenn die Haremsdamen während des Frühlingsfests, die Besucher des Sklavenmarkts, die zum Verkauf angebotenen Frauen oder das Konzertpublikum im Palast des neuen Herrn sichtlich affiziert sind. Die Frage, ob sich der Tarab grundsätzlich auch durch medial vermittelten Gesang bei den Zuschauerinnen und Zuschauern im Kino einstellen würde, war allerdings umstritten. Der Drehbuchautor Ahmed Badrakhan, der eigentlich als Regisseur des Films vorgesehen war, vertrat etwa die Meinung, Musik, die die freudige Erregung des Tarab auslösen würde, gälte es in Filmen zu vermeiden:

Die Komposition des Liedes muss mit der poetischen Bedeutung zusammenfallen und diese hervorheben, allerdings dürfen Gefühle nur in einer Weise erregt werden, dass sie nicht an die Grenze des Entzückens (Tarab) geraten. Der Tarab verlangt die Wiederholung des bewegenden Stückes [...], das das Wohlgefallen des Publikums erregt. Der Film kann ein solches Stück nicht wiederholen.
(Sa 'd, zit. in: Shafik 1996, 151f.)

Der an dieser Stelle aufgezeigte Unterschied zwischen der stimmungshaften Wirkungsweise direkt vermittelten versus medial vermittelten Gesangs zeigt die Notwendigkeit auf, Gernot Böhmes Atmosphärenbe-

griff um die Dimension der medialen Vermittlung zu erweitern, auf die Margrit Tröhler im Vorwort des Bandes *Filmische Atmosphären* (2011, 14) hinweist. In Anbetracht dessen, dass der ursprünglich der Musikwissenschaft entlehnte Stimmungsbegriff in neuerer Zeit über die Kunst- und Literaturwissenschaft Eingang in die Filmwissenschaft fand, ist es nicht erstaunlich, dass sich dieser primär mit den Atmosphären von Räumen, Gemälden, Texten oder Objekten befasst und weniger mit Stimmungen, die, wie im Falle des Gesangs der Oum Kulthum von Subjekten ausgehen. Dies mag nicht nur an der strengen disziplinären Trennung von Kunst- und Musikwissenschaft liegen, sondern auch daran, dass der Stimmungsbegriff in der Musiktheorie, obwohl oder gerade, weil er dieser entstammt, keine ästhetische Kategorie darstellt. Der Musikwissenschaftler Alexander Becker äußert angesichts dieses Paradoxons folgende Vermutung:

Fast scheint es, dass die Herkunft des Begriffs aus der Musiktheorie im Bereich des Schreibens über Musik zu einem besonderen Misstrauen gegenüber seiner explikativen Kraft geführt hat: sei es, dass er durch die stets präsente musiktheoretische Verwendung gleichsam als besetzt galt und man bloß auf dem Gleichklang der Worte beruhende Assoziationen vermeiden wollte; sei es, dass der Gemeinplatz, Musik beeinflusse unsere alltäglichen Stimmungen, so dominant war, dass er den Gedanken an spezifische ästhetisch-musikalische Stimmungen ausschloss; sei es auch, dass der Stimmungsbegriff als zu vage erschien, um eine Eigenart der Musik und ihrer Rezeption damit zu erfassen [...].

(Becker 2010, 159)

Für den Gebrauch des Begriffs in der Filmwissenschaft gilt es, nicht nur dem stimmungshaften Wirken von bewegten Bildern, sondern auch von Tönen in medialer Vermittlung nachzuspüren. Und, wie es sich anhand der Subjekt-Subjekt-Beziehung zwischen arabischen Sängerinnen oder Sängern und den Rezipierenden in der präfilmischen Wirklichkeit zeigt, könnte sich hierfür eine musikwissenschaftliche ästhetische Kategorie eignen, um den unterschiedlichen medialen Konstellationen, innerhalb derer sich der Wandel vom Stumm- zum Tonfilm in Deutschland oder Europa versus in Ägypten oder dem Nahen Osten vollzog, nachzuspüren. Eine solche musikästhetische Kategorie könnte dann wiederum auf das Nachdenken über die Atmosphären in den darstellenden Künsten zurückstrahlen oder, wie im Fall meiner Untersuchung, zu einer Reflexion über die präfilmische Stimmung in der Aufnahmesituation anregen.

Becker vergleicht die beiden romantischen Klavierstücke «Prélude op. 28.3» von Frédéric Chopin und «Prélude I.4» von Claude Debussy hinsichtlich ihres stimmungshaften Wirkens:

Chopins *Prélude* lässt dem Hörer, der es nachvollziehen möchte, keinen Spielraum: Er muss sich dem Bogen, den es vom Beginn bis zum Schluss spannt, fügen. [...] Debussys *Prélude* weist dem Hörer eher eine Doppelrolle zu: Einerseits ist seine Form so wenig eindeutig, dass der Hörer in die aktive Rolle desjenigen gerät, der nach Zusammenhängen suchen muss; andererseits bestimmt er die Zusammenhänge nicht, er ist auf das angewiesen, was erklingt. (Becker 2010, 175)

Dieses «in ein Reich von Beziehungen eintreten [...] auch wenn diese Beziehungen sich jeder vorwegnehmenden oder abschließenden Bestimmung verweigern» (ebd.), das Becker anhand des Debussy-Stücks erläutert, eignet sich hervorragend für die Beschreibung komponierter Musikstücke, deren Verlauf als mehrdeutig empfunden wird.

Nun will ich, von Beckers Betrachtungen ausgehend, Überlegungen bezüglich des stimmungshaften Wirkens mündlich überlieferter arabischer Musikstücke anstellen und seine Idee der Doppelrolle des Rezipierenden aufnehmen und erweitern. Hierfür ist es entscheidend zu wissen, dass der traditionelle arabische Gesang auf der Improvisation eines gedichteten Texts und eines vorgegebenen Musik-Modus beruht, der die Intervalle bestimmt. Rhythmus und Länge eines Lieds sind dabei variabel. So ist es in der traditionellen Musik üblich, die Vortragenden durch bisweilen frenetischen Applaus sowie ermunternde Zwischenrufe zu animieren, einzelne Liedzeilen wieder und wieder zu singen, bis der Gefühlsinhalt der Textebene perfekt mit der stimmlichen Interpretation übereinstimmt. Diese Praxis ist heute nicht mehr üblich. Ab den 1960er-Jahren wurden, wie Danielson erläutert, besonders jüngere Zuschauerinnen und Zuschauer angesichts langer Liedbeiträge ungeduldig, da diese das Gefühl hatten, dass es ihnen das moderne Leben nicht erlaube, solche scheinbar «endlosen» Lieder anzuhören und bis zu 7-stündige (!) Konzerte Oum Kulthums zu besuchen (vgl. Danielson 1997, 137). Ließen sich die Zuhörenden darauf ein, so konnten Singende und Publikum nach und nach in eine höchst besondere Stimmung geraten, bis sie in Tarab, jenen oben beschriebenen, ekstatischen Zustand verfielen. Dies geschah üblicherweise, wenn Oum Kulthum Konzerte gab und das Publikum durch ihre einzigartig intensive und facettenreiche Stimme mitriss (vgl. ebd., 80). Vor dem Hintergrund dieser ägyptischen Musikpraxis will ich Beckers Überlegungen zum passiven Lauschen und aktiven Zuhören seitens der Rezipierenden die Rolle der die Reaktionen erspürenden und antizipierenden Sängerinnen oder Sänger gegenüberstellen, die unermüdlich darum ringen, den Worten des Liedtexts beziehungsweise dem Gefühl, das diesen Worten entspricht, Ausdruck zu verleihen. Jene doppelte Aktivität der Singenden, den passenden Ausdruck

zu finden und gleichzeitig die Reaktionen der Zuhörenden zu erraten und auf diese einzugehen, ruft wiederum eine weitere Partizipation seitens des Publikums hervor. Die Anwesenden fühlen mit und geraten – im Zuge der sich in der Regel immer besser entwickelnden Annäherung zwischen poetischem Liedtext und gesanglicher Interpretation – in Verzückung und drücken ihre Zustimmung durch Klatschen, Zurufe oder eine dem vermittelten Gefühl entsprechend leidende respektive verzückte Mimik und Körperhaltung aus und gestalten das Musikstück demgemäß aktiv mit:

In a song the first task was the clear and skillful delivery of the initial segment (line, stanza, or section otherwise understood) of the composition. Depending on audience response, the singer would then repeat that section, introducing variations, or go on to the next section of the piece. In the ideal performance the singer would vary one or more lines upon encouragement from the audience and thus extend a five-minute song to twenty or thirty minutes or more. The song performance was shaped in this way by singer and audience responding to each other. (*ebd.*, 94f.)

Von Beckers Überlegungen zu einer Doppelrolle der Zuhörerschaft ausgehend, kommen meiner Ansicht nach der singenden und der zuhörenden Person jeweils Doppelrollen zu, die im Falle der arabischen Maqam-Musik schließlich in einer reziproken Resonanz von Vortragenden und Publikum mündeten. Die Unterschiede zwischen medial vermittelter und direkt erlebter Musik werfen nicht nur die von Ahmed Badrakhan formulierte Frage auf, inwiefern der Tarab mittels Filmmusik angesichts der medialen Vermittlung überhaupt möglich sei. Sie laden auch ein, danach zu fragen, wie Sängerinnen und Sänger mit der Schwierigkeit umgingen, in Film-, Radio- oder sonstigen Tonstudios ohne Publikum singen zu müssen. Die Karriere des Sängers Abu-l-Ala (DMG Abū-l-ʿAlāʾ), der Anfang des 20. Jahrhunderts in Ägypten zu den renommierten religiösen Sängern zählte und später Oum Kulthums Ziehvater werden sollte, sei, so die Musikethnologin Gabriele Braune, schließlich daran zugrunde gegangen, dass er es nicht vermochte, den wandelnden Herausforderungen gerecht zu werden:

Abū-l-ʿAlāʾ war eines der Opfer der Studiotechnologie, die von den Musikern eine Neugestaltung ihrer Darbietung verlangte. Diese musste plötzlich ohne Publikum in zeitlich begrenztem Rahmen erfolgen, wofür auch noch das instrumentale Ensemble auf das notwendigste Maß begrenzt wurde. Solchen Anforderungen war Abū-l-ʿAlāʾ nicht mehr gewachsen. (*Braune 1994, 35*)

Vermutlich war Oum Kulthum als seine Schülerin über sein frühes Karriereende informiert und legte aus diesem Grund eine große Skepsis gegenüber Studioaufnahmen an den Tag. Danielson schreibt hierzu:

When Medhat Assem recruited Oum Kulthum for Egyptian Radio in 1934, she hesitated as she did not like performing without an audience. He overcame her objections by pointing out that Muḥammad ‘Abd al-Waḥḥāb had already signed a contract. (Danielson 1997, 86f.)

Was nun den Film *WEDAD* betrifft, so musste Oum Kulthum, die reine Tonstudioaufnahmen schon von der Schallplattentechnik her kannte, sich ebenfalls mit den Bedingungen im Tonfilmatelier arrangieren, was Kramp zufolge auch für den in Deutschland ausgebildeten, ägyptischen Tonmeister Mustafa Waly eine Herausforderung dargestellt habe:

Besondere Schwierigkeiten bot die Aufnahme orientalischer Musik und Gesanges. Die plötzlich auftretenden riesenhaften Lautunterschiede beim orientalischen Gesang erscheinen für das ungewohnte Ohr vollständig unmotiviert und sind für den Tonmeister ein Greuel. Die Spitzen müssen abgefangen werden, ohne die Dynamik zu beeinträchtigen [...]. Es ist hier besonders erschwerend, dass die Sänger immer ohne Noten arbeiten, was den Tonmeister besonderen Überraschungen aussetzt. Weil die Sänger aus dem oben genannten Grund immer inmitten des Orchesters zu singen gewohnt waren, müssen sie erst erzogen werden, direkt am Mikrophon zu singen und die Kapelle hinter sich spielen zu lassen, um zu vermeiden, dass der Gesang und die Musik zu einer Masse verschmelzen und die Worte undeutlich werden.

(Kramp, *Film-Kurier*, 09.06.1936)

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die aus Europa und den USA stammenden technischen Neuerungen, wie das Aufkommen der Schallplatte, des Radios sowie des Tonfilms, die stimmungshafte Vermittlung des traditionellen arabischen Gesangs stark tangierten, da sich traditionelle arabische Aufführungspraxen, die sich über Jahrhunderte entwickelt hatten und auf Improvisationskunst basierten, auf einmal den Normen und Beschränkungen westlicher Technik unterordnen mussten, was sich auf das stimmungshafte Erleben vermutlich stark auswirkte.

Die Tatsache, dass die erste filmische Selbstinszenierung ägyptischen Lebens, die mit *WEDAD* nach Europa gelangte, durch die technischen Gegebenheiten des Tonfilms geformt worden war, schien den europäischen Rezensenten nicht bewusst zu sein. So schwärmte ein Kritiker im *Film-Kurier*, *WEDAD* sei der einzige Film, der «durch seine Stilreinheit [...] richtig die Orientatmosphäre eingefangen» (*Film-Kurier*, 25.02.1936) habe. Der deutsche Kritiker Fritz Olinsky schreibt, dass der Film «einen tiefen Einblick in die Seele des ägyptischen Menschen und in die große Zeit des Landes» erlaube, und schwärmt, das «Filmwerk» habe «einen Blick in eine unbekannte Welt» ermöglicht. Ein britischer Rezensent, der sich insgesamt eher kritisch über

den Film auslässt, räumt ein: «A certain lurking authenticity is present in such items as market-place scenes» (*Monthly Film Bulletin*, 01.01.1936). Auch der deutsche *Film-Kurier*-Kritiker schwärmt über «prachtvolle Aufnahmen von einem Sklavenmarkt» (*Film-Kurier*, 25.02.1936). Olimsky schreibt:

[...] unerhört malerische Aufnahmen von der Wüste und Wstenstdten wechseln sich mit solchen der Nilandschaft ab, die Pracht der alten Paläste ist stilvoll im Atelier nachgebildet worden. (*Saale-Zeitung*, 27.08.1936)

Diese Begeisterung über sogenannte authentische Darstellungsweisen des orientalischen Lebens, die europäische Rezensenten beim Betrachten des ägyptischen Tonfilms WEDAD überkommt, reiht sich in eine Praxis blinder Fortschrittseuphorie ein, der auch einige Musikethnologen erlagen. Deren Disziplin entwickelte sich übrigens erst Ende des 19. Jahrhunderts, als die Erfindung der Schellackplatte es ermöglichte, Musikaufnahmen von den Forschungsreisen in fremde Länder mit nach Hause zu bringen. So schreibt Robert Lachmann, Pionier auf dem Gebiet der Musikethnologie, im Jahr 1929:

Die exakt-wissenschaftliche Erforschung der außereuropäischen Musik ist erst wenige Jahrzehnte alt. Sie beginnt mit Messungen von Instrumentalstimmungen nach physikalischen Methoden [...] und mit der naturgetreuen Festlegung gesungener und gespielter Musik durch den Phonographen. In die historisch-philologische Beschäftigung mit den Theoretikern griff fortab die in der modernen Naturwissenschaft wurzelnde Beobachtung der Praxis ergänzend und berichtigend ein. (*Lachmann 1929*, 5)

Es lässt sich nachempfinden, dass die audiovisuelle Wiedergabe von erstmals durch Ägypterinnen und Ägyptern dargestellten Personen und zumindest in Teilen selbst gestalteten Bildern und Tönen eine gewisse authentische Wirkung hatte. Doch letzten Endes enthält der Gedanke, diese Bilder und Töne stellten eine authentische Vermittlung ägyptischer Musik, Kultur und Lebensart dar, ein utopisches Moment. Denn der sinnliche Klang einer Gesangsvorfhrung während eines Konzerts oder die Stimmung eines Marktbesuchs lassen sich medial ebenso wenig direkt vermitteln, wie sich die genuine traditionelle arabische Musik mittels Schallplattenaufnahmen exakt-wissenschaftlich erforschen lässt. Die Perspektive deutscher Filmkritiker, dass der Film «einen tiefen Einblick in [...] die Seele des ägyptischen Menschen» (*Saale-Zeitung*, 27.08.1936) erlaube oder «richtig die Orientstimmung» (*Film-Kurier*, 25.02.1936) eingefangen habe, lässt zudem außer Acht, dass die «Seele des ägyptischen Menschen» oder die «Orientstimmung» unscharfe Konzepte darstellen und die Vorstellungen darüber innerhalb Ägyptens, aber auch im transnationalen Raum weit auseinandergehen. Auf Letzteres macht Kramp aufmerksam, wenn er schreibt:

Zum ersten Mal in der Geschichte des orientalischen Films gelang es, größere Teile der europäischen Bevölkerung für den Film zu interessieren. [...] Auf ungewohnte europäische Ohren wird der echte Orientfilm allerdings einen befremdlichen Eindruck machen. Die scheinbare Eintönigkeit der Musik und Gesänge wird im ersten Moment peinlich wirken, aber sie gerade gibt dem Film den eigenartigen Stil und Rhythmus. (*Kramp, Film-Kurier, 09.06.1936*)

So versucht sich Kramp also als Kulturvermittler, wenn er erläutert, dass sich Stil und Rhythmus des echten Orientfilms nur dem erschließen, der den echten Orient kenne. Was er hierbei nicht erwähnt, ist, dass selbst aus inländischer Perspektive nicht immer Einigkeit darüber herrscht, welche Bedingungen erfüllt sein müssen, damit ein Musikstil als authentisch ägyptisch oder echt orientalisches gilt, sondern dass sich diesbezüglich normalerweise gesellschaftliche Debatten entfalten. Der Filmwissenschaftler Andrew Higson weist darauf hin, dass «nationale Mythenbildung» das Produkt eines Aushandlungsprozesses darüber darstellt, welche Symbole, Inhalte oder Musikstile als Inbegriff einer Nation angesehen werden können (vgl. 1992, 54). Eine solche Auseinandersetzung fand 1932 beim Kairoer Musikkongress statt, im Rahmen dessen europäische Musikethnologen und Musiker erstmals gemeinsam mit Wissenschaftlern und Musikern aus arabischen Ländern über «die arabische Musik» diskutierten (Vigreux 1992, 225 ff.). Dies stellte angesichts der Tatsache, dass zuvor stets über «orientalische Musik» gesprochen wurde, die auch persische, indische, türkische und fernöstliche Musik einschloss, eine Präzisierung dar und förderte zu Tage, dass sich selbst unter dem Sammelbegriff der arabischen Musik vielfältigere Musiktraditionen subsumierten als bisher angenommen. Wichtige Debatten entbrannten hinsichtlich der Frage, ob die bis dato mündlich überlieferte arabische Musik in Zukunft verschriftlicht werden solle, oder, ob sich die arabische Musik für europäische Instrumente öffnen solle. Selbst wenn jene Diskussionen keine innerägyptische Angelegenheit darstellten, so bildeten diese doch die beiden Strömungen ab, die das Ringen um die musikalische Praxis in Ägypten während der gesamten 1930er-Jahre prägten. Dabei handelt es sich um die Idee der Rückbesinnung auf das vorislamische Erbe «Turāt» (DMG *Turāt*), das sich mit der Idee, die traditionelle ägyptische Musik für europäische Musikinstrumente und Musikpraxen zu öffnen, im Widerstreit befand. Die Debatte um Rückbesinnung versus Europäisierung färbte auch auf die Diskussion über die ägyptische Filmmusik ab (vgl. Bornkamm 2018, 41 ff.). Dies geht jedenfalls aus einem Interview hervor, das Ahmed Badrakhan mit dem berühmten Kairoer Dirigenten und Komponisten Yusuf Geris führte und in seinem Buch *As-sinima* (DMG *As-sinimā*) / *Das Kino*, dem ersten arabischsprachigen Werk zu The-

orie und Praxis des Tonfilmschaffens, abdruckte. Geris gelangt bezüglich des Zustands der ägyptischen Musik zu folgender Aussage:

Die orientalische Musik kann menschliche Gefühle nicht ausdrücken. Das liegt an der geringen Anzahl an Musikinstrumenten [...]. Wir müssen komplett zum westlichen Orchester wechseln, das auf wissenschaftlich fundierter Kunst basiert.
(Badrakhan 1936, 100)

In diesem Zitat drückt sich sein Unbehagen über den Zustand der traditionellen ägyptischen Maqam-Musik aus, die mündlich überliefert wurde. Geris wertet das Fehlen genormter Intervalle als Schwäche arabischer Musik. Sie ist seiner Ansicht nach ohne eine wissenschaftliche Festlegung auf exakte Tonhöhen zur Einstimmigkeit verdammt, was das Publikum auf Dauer langweilen müsse. Mit dieser Sichtweise lässt er allerdings unberücksichtigt, dass Zuhörerinnen und Zuhörer traditioneller arabischer Musik – in Anbetracht der einstimmigen Gesangsmusik, die bestenfalls homophone Instrumentalbegleitung erfuhr – in Verzückungszustände bis zur Ekstase geraten konnten (vgl. Shafik 1996, 151). So teilten die ägyptischen Kinobesucherinnen und -besucher vermutlich nicht die Ansicht mancher europäischen Kritiker, die bis zu fünfminütigen Lieder im Film WEDAD seien auf die Dauer monoton oder würden eine «Verschleppung» (*Film-Kurier*, 31.05.1941) darstellen. Zumindest spricht dagegen, dass WEDAD die Massen in Ägypten wie kein ägyptischer Film zuvor zu begeistern schien. Die Popularität des Films mag nicht nur auf der Beliebtheit und Bekanntheit Oum Kulthums beruht haben. Sie kann auch darin begründet gewesen sein, dass der Film – in der Musiktradition des Turat – den nationalistisch-konservativen Zeitgeist der Bevölkerung traf, die sich nach Jahrhunderten des Fremdeinflusses danach sehnte, sich von osmanischen und britisch-europäischen Einflüssen zu emanzipieren. Die ägyptische Oberschicht war hinsichtlich der Frage nach kultureller Rückbesinnung versus Öffnung gespalten: Manche, wie etwa Oum Kulthum oder Talaat Harb, sympathisierten eher mit der Rückbesinnung auf arabische Werte, andere wie beispielsweise der Dirigent Yusuf Geris eher mit der Öffnung für europäische Einflüsse. Doch auch Geris lehnte die ägyptische Musik nicht vollständig ab. Er vertrat vielmehr den Standpunkt, die arabischen Instrumente könnten in der Filmmusik für Szenen gebraucht werden, die in ägyptischen Dörfern spielten und beispielsweise der Inszenierung von Dorfhochzeiten zuträglich sein, da sie diesen die richtige Atmosphäre verliehen (vgl. Badrakhan 1936, 99). Über diese «echte Orientatmosphäre» heißt in der WEDAD-Kritik im *Film-Kurier*:

Es wird schwierig sein, diesen Film, der den Titel «Wehdad» [WEDAD] führt, in Europa zu zeigen, weil er ganz auf den Gesang der arabischen Sängerin

eingestellt ist [...]. Im Orient jedoch, und dies spricht unbedingt für den Film, besuchen die ansässigen Europäer das Filmtheater, in dem dieser Film gerade läuft, da er durch seine Stilreinheit als der einzige Film gilt, der richtig die Orientatmosphäre eingefangen hat. *(Film-Kurier, 25.02.1936)*

Aus diesem Zitat geht hervor, dass sich die Orientstimmung auch für den deutschsprachigen Filmrezensenten primär mittels der Musik entfaltet. Dies mag daran gelegen haben, dass der Film sich vorrangig orientalischer Musiktraditionen und westlicher Bildgestaltungskonventionen bediente. Viola Shafik stellt hierzu fest, dass sich die gestalterischen Grundlagen in Ägypten, die ihr in der «flächigen Farbigkeit der Miniaturenmalerei» sowie in der «ornamentalen Rhythmisierung von Licht und Schatten in der Arabeske» (Shafik 1996, 71) begegnen, sich im Allgemeinen kaum in der Kameraarbeit des ägyptischen Films niederschlugen. So mutet auch der Fotografiestil, mit dem der über Russland nach Frankreich und schließlich nach Ägypten eingewanderte Kameramann Sammy Brill den Film *WEDAD* ablichtet, bisweilen expressionistisch an. Damit bedient sich Brill, gerade in den hochdramatischen Szenen der Ankündigung der Aufopferung, einer besonders kontrastreichen Beleuchtungsart, die vor allem in Deutschland und Österreich während der 1920er-Jahre populär war. Der *Al-Ahram*-Rezensent schreibt über die Lichtgestaltung von *WEDAD*:

Ich habe meine Augen danach gefragt, was sie während *WEDAD* gesehen haben und sie waren zufrieden, weil sie ein Bild des Lebens in Ägypten von vor 200 Jahren zu sehen bekamen. Und dieses Bild war authentisch, schön und ruhig. Es erinnerte an die Harmonie der Meisterwerke großer Künstler. Die Beleuchtung war düster. Schließlich existierte damals [vor 200 Jahren] noch kein elektrisches Licht. [...] Das Studio Misr wollte authentische Szenen darstellen. Es wollte uns nicht nur eine Moral vermitteln und traditionelles Leben sowie historische Gebäude zeigen. *(Film-Kurier, 11.02.1936)*

Dass die expressionistische Bildgestaltung als authentisch wahrgenommen wurde, mutet in Anbetracht dessen, dass die aus der Malerei stammende Darstellungsweise in Deutschland, wo sie entstanden war, mit der Absicht verknüpft eingesetzt wurde, die Aufmerksamkeit des Publikums zu lenken, paradox an:

Wir pflegen das berühmte Helldunkel des deutschen Films als ein wesentliches Attribut des Expressionismus anzusehen. [...] Hier fanden sich der Kontrast, der Zusammenprall von Licht und Schatten und jene plötzliche Ausleuchtung einer Person oder Objekte, die in ein abgrundtiefes Dunkel eingetaucht schienen. Dies bedeutete die visuelle Übertragung des expressio-

nistischen Axioms, das vorschrieb, im Chaos des Universums nur ein Ding zu fixieren [...]. (Eisner 1955, 22)

Wenn also durch radikale Unter- oder Überbelichtung ganze Bildteile zu schwarzen oder weißen Flächen verschwimmen, lässt die Attribuierung der Beleuchtung als «authentisch» (*Al Ahram*, 11.02.1936) außer Acht, dass mit Hilfe der harten Ausleuchtung die Blickrichtung gezielt gelenkt und eine stimmungshafte Steigerung der Dramatik auf visueller Ebene erzeugt wird, wie sie mit reinem Kerzenlicht nicht geschaffen werden kann. Trotzdem hat der ägyptische Rezensent recht, wenn er die eher düstere Ausleuchtung des Films bisweilen mit dem Kerzenschein der Präelektorisierungsära assoziiert. Jedenfalls erfüllte sich durch die Übernahme europäischer Bildkonventionen die Forderung nach Internationalität, die Geris im Interview auch für die Filmmusik formulierte:

Der Film und dessen Musik müssen international sein. Ich meine, der Film muss weltweit präsentiert werden, damit Ost und West staunen werden. Mit der jetzigen Musik ist dies nicht möglich. (Badrakhan 1936, 101)

Seine Aussage bezieht sich nicht speziell auf den Film WEDAD und dessen Musik, sondern auf den ägyptischen Film im Allgemeinen. Sein Urteil trifft jedoch auf die Gesänge zu, über die ein *Film-Kurier*-Rezensent schreibt:

Beim Gesang beginnt nun die Welt dieses Films für uns wirklich fremd zu werden. Alles andere kennen wir aus *Tausend und einer Nacht*, oder glauben es zu kennen. Doch bei diesen monotonen Klageliedern – arabisch eben, da hört endgültig Europa auf. (Film-Kurier, 31.05.1941)

Während sich nahezu alle deutschen und britischen Kritiker – wie dieser deutsche Rezensent – zum Gesang in seiner Exotik äußern, erwähnt keiner die eigentliche Filmmusik, die ebenfalls ganz und gar europäischen Konventionen entspricht und stilistisch an die Musik zeitgenössischer deutscher Filme, wie etwa die Begleitmusik des Films *DIE DREIGROSCHENOPER* (Georg Wilhelm Pabst, D 1931), erinnert. Dies ist angesichts der Tatsache, dass der gebürtige Königsberger Benno Bardi, der wie Kurt Weill zeitweilig bei Engelbert Humperdinck Komposition studierte, die Filmmusik komponierte, nicht weiter erstaunlich (vgl. Pfitzinger 2015, 252). Bardi war erstmals in den 1920er-Jahren als wissenschaftlicher Mitarbeiter der Lautabteilung für Sprach- und Musikaufnahmen der Preußischen Staatsbibliothek nach Ägypten gelangt (vgl. Fettbauer 2010). Dorthin migrierte er 1933 vollständig, nachdem er sich aufgrund seiner Mitgliedschaft bei den Freimaurern und seiner jüdischen Abstammung in Deutschland nicht mehr sicher fühlte. Er nahm eine Arbeit beim neu eröffneten Studio Misr an, das ihn – laut eigener Aussage im Entschädigungsantrag –

1939 entließ, nachdem Fritz Kramp die Leitung des Studios übernommen hatte. Als Bardi 1939 der deutsche Pass entzogen wurde, reiste er illegal nach Palästina ein und ließ sich schließlich nach dem Krieg in Großbritannien nieder. Bardi wird als einer von vier Filmkomponisten im Vorspann von WEDAD aufgeführt. Bei den anderen drei handelt es sich um Ägypter, von denen zwei bereits seit vielen Jahren mit Oum Kulthum bekannt waren. Der erste, der im Vorspann genannt wird – auch als Musiker –, war der berühmte Oud-Spieler Mohammed el Qasabgi, der heute zu den bedeutendsten ägyptischen Komponisten des 20. Jahrhundert zählt. Er schrieb für den Film WEDAD vier Ugniyas (Lieder) und arbeitete insgesamt über vier Jahrzehnte mit Oum Kulthum zusammen. Neben Bardi und el Qasabgi wird Zakariyya Ahmed im Vorspann aufgeführt. Er begann seine Karriere ebenso wie Oum Kulthum als Interpret religiöser Lieder, widmete sich jedoch ab den 1920er-Jahren der Komposition lustiger, sozialkritischer und romantischer Lieder. Zakariyya Ahmed gehörte zu den Entdeckern und frühen Förderern Oum Kulthums. Für WEDAD schrieb er drei Gesangsstücke, zwei Ugniyas und eine Qaside. Der dritte ägyptische Komponist war Riad al Sonbaty, der eine Anshuda und vermutlich zwei Taqtu-ahs (Schlager) für WEDAD beisteuerte, die im Wechsel zwischen Vorsänger und Chor vorgetragen wurden. Mit Ausnahme des Texts der Qaside, welcher auf Schriften des klassischen arabischen Dichters al-Sharif al-Radi basiert, stammen alle weiteren aus der Feder Ahmed Ramys, der im Laufe seines Lebens rund 200 Liedtexte für Oum Kulthum schreiben sollte. Ramy sowie el Qasabgi, der in der gleichen Zeit Oum Kulthums Hauptkomponist war, hatten großen Einfluss auf den Stil der Lieder, die sie aufführte. Die Gesangskarriere der vermutlich zwischen 1898 und 1904 in einem Dorf im Nildelta geborenen Oum Kulthum begann damit, dass sie ihren Vater und Bruder, die das geringe Familieneinkommen durch das Rezitieren von Koransuren auf Hochzeiten, Dorf- und Volksfesten aufbesserten, zu Auftritten begleitete. Nachdem Oum Kulthum 1919 von Abu-l-Ala und Zakariyya Ahmed entdeckt worden war und nach Kairo zog, experimentierte sie in der ersten Hälfte der 1920er-Jahre mit unterschiedlichen Gesangsstilen und legte sich erst ab etwa 1926 auf ein Repertoire fest, das Lieder im Maqam-Modus, eines auf altarabischen Kompositionsprinzipien fußenden Stils, sowie romantische Liedtexte beinhaltete. In ihren Liedern dieser Zeit thematisiert sie meist übersteigerte Gefühle. Besonders gängige Topoi stellen die Verzweiflung über die Abreise einer geliebten Person, abgewiesene Liebe sowie die Gefühle einer verlassenen Frau dar (vgl. Danielson 1997, 73). Jene Liedtexte, die meist von Ramy geschrieben waren, basierten häufig auf historischen, als Gesang vorgetragenen Gedichtpraktiken, wie etwa Dawr, Qaside oder virtuoson Monologen. Auch in der Wahl ihrer Filmrollen, wobei WEDAD die erste sein sollte, blieb Oum Kulthum ihrem Musikstil treu und spielte ausschließlich Charaktere, die mit ihrer öffentlichen Persona in

Einklang standen, während sie ihr Privatleben konsequent vor der Öffentlichkeit abschottete. So ist es kein Wunder, dass sie in vier ihrer sechs Filme eine Sängerin spielt. Was WEDAD betrifft, so machen die Lieder der drei Komponisten, deren Texte alle bis auf eine Ausnahme Ramy verfasst hatte, mit insgesamt über 35 Minuten etwas mehr als ein Drittel der Filmlänge aus. Es mag an der herausragenden stimmlichen Flexibilität des Gesangs der Oum Kulthum, der langen Dauer von insgesamt etwa einer halben Stunde und der plakativen bildlichen Umsetzung der Lieder liegen, die meist aus frontalen Einstellungen der singenden Oum Kulthum besteht, dass der Gesang von den meisten europäischen Filmkritikern als medial auffällig thematisiert und von ägyptischen Autoren gelobt wird, während Bardis Filmmusik keine Erwähnung findet.

3 WEDAD – ein Achtungserfolg

Abschließend lässt sich sagen, dass der Film WEDAD Geris' Forderung, die Musik müsse international sein, damit sie auch international Anklang finden würde, angesichts der Filmmusik Benno Bardis bereits teilweise erfüllte. Bezüglich der starken Irritation, die der Gesang Oum Kulthums bei europäischen Zuschauerinnen und Zuschauern auslöste, mag es jedenfalls nicht erstaunen, dass das Studio Misr sein Ziel, eine ägyptische Tonfilmindustrie aufzubauen, die nach dem Vorbild Hollywoods weltweit erfolgreich sein sollte, verfehlte. Doch mit WEDAD legte das Studio Misr einen Grundstein für den weiteren Erfolg der ägyptischen Tonfilmindustrie, die den arabischen Sprachraum über Jahrzehnte dominierte und bis in die 1980er-Jahre hinein zu den größten Filmproduktionsfirmen weltweit zählen sollte. In Anbetracht der Tatsache, dass WEDAD in der internationalen Presse breite Beachtung fand und als erster ägyptischer Film in Europa und den USA öffentlich aufgeführt wurde, stellte seine Produktion einen Achtungserfolg dar, von welcher sich der *Film-Kurier* erhoffte, sie sei «ein glücklicher Auftakt für eine gesunde Weiterentwicklung» (*Film-Kurier*, 25.02.1936). Und tatsächlich wurde mit LASHIN bereits 1937 die nächste deutsch-ägyptisch transnationale Misr-Produktion unter der Regie Fritz Kramps und weiterer deutscher Mitarbeiter in Auftrag gegeben (*Film-Kurier*, 25.10.1937). Während sich das stimmungshafte Erleben des Films WEDAD, wie ich es gezeigt habe, inhaltlich stark mit Hilfe des aufkeimenden ägyptischen Nationalismus und auf stimmungshafter Ebene hauptsächlich anhand des unvergesslichen Gesangs der Oum Kulthum entfaltete und sich somit mit dem ägyptischen Zeitgeist und dem Sag-, Zeig- und Darstellbaren in Ägypten im Einklang befand, geriet das Studio Misr, wie ich es im folgenden Kapitel darlegen werde, bei LASHIN eben gerade mit dem Sag-, Zeig- und Darstellbaren in Konflikt, sodass der Film zensiert werden musste.

V LASHIN

1 Die transnationale Produktion des Films LASHIN

1.1 Bewährte Mitarbeiter hinter der Kamera, neue Gesichter vor der Kamera

Nach dem Film WEDAD entstand in den Jahren 1937 und 1938 mit LASHIN (VERRÄTER AM NIL, Fritz Kramp, ET 1938) der zweite große Spielfilm des Studio Misr unter der Regie Fritz Kramps, an dem auch andere Deutsche und Europäer mitarbeiteten. Im Sommer 1936 berichtete der *Film-Kurier*, der Direktor des Studios Misr, Ahmed Salem, befinde sich auf Geschäftsreise in Deutschland und habe das Drehbuch eines deutschen Studenten erworben, das dessen «ersten Filmversuch» darstelle (*Film-Kurier*, 31.08.1936). Im Presseheft der Ufa, die den Film vertrieb, war zu lesen, der Film basiere «auf einer Anregung» Ernst-Heinrich von Meyenns (Ufa Bild- und Textinformation zum Film VERRÄTER AM NIL, Sommer 1941, 2), der im Vorspann des Films als Drehbuchautor genannt ist. Sein Sohn Karl von Meyenn weiß nur wenig über die Beteiligung seines Vaters. Er erinnert sich lediglich daran, wie er als Kind ein Gespräch seiner Eltern mit anhörte, in dem diese über den Film sprachen (Briefwechsel Karl von Meyenn – Henriette Bornkamm, 12.10.2015). Darin habe seine Mutter geäußert, dass sie den Film VERRÄTER AM NIL im Kino gesehen, die Vorstellung allerdings nach der Hälfte verlassen habe, da sie den Film als peinlich empfand. Danach hätten die Eltern, so Meyenn, nie wieder über den Film gesprochen. Karl von Meyenn bezweifelt, dass sein Vater, der im *Film-Kurier* als «deutscher Student» bezeichnet wird (*Film-Kurier*, 31.08.1936), tatsächlich die Universität besuchte. Er schreibt: «Abitur hatte er wohl gemacht, aber Studieren kam für solche Leute offenbar nicht in Frage [...]. Was zählt, ist Landbesitz oder Militär» (Briefwechsel Karl von Meyenn – Henriette Bornkamm, 20.10.2018). Meyenn senior (1902–1982) stammte aus einer mecklenburgischen Adelsfamilie, die ihren Landbesitz im Zuge des Ersten Weltkriegs verloren hatte. Womit sich Meyenn in jungen Jahren beschäftigte, wie die Filmidee entstand und wie der Kontakt zwischen Meyenn und Kramp beziehungsweise zwischen Meyenn und dem Studio Misr zustande kam, ist unbekannt. Indes schreibt Arthur Settel, der für die britische Ausgabe der *Variety* aus Ägypten berichtet, dass ein deutscher Autor – er meint vermutlich Ernst-Heinrich von Meyenn – für die Drehbuchidee 200 USD erhalten habe. Diese sei von dem britischen Drehbuchschreiber

Steve Harrison überarbeitet worden, der dafür eine monatliche Gage von 500 USD erhielt (Settel, *Variety*, 15.06.1938). Harrisons Beteiligung ist im Vorspann des Films nicht erwähnt. Der ägyptische Journalist Galal el Charkawi bezeugt hingegen ebenfalls, das Studio Misr habe einen Deutschen beauftragt, die Geschichte niederzuschreiben, die von einem Mitglied des Filmstabs ins Arabische übersetzt worden sei (vgl. el Charkawi 1963,13). Doch die Idee zum Film habe der Studioleiter Ahmed Salem gehabt, wie der Autor des arabischsprachigen Wikipedia-Artikels vertritt.¹ Angesichts dessen, dass der Film als Parabel auf die herrschenden Verhältnisse rezipiert wurde, was ein fundiertes Wissen über die Lebens- und Machtverhältnisse in Ägypten erforderte, erachte ich es als wahrscheinlich, dass es sich so zugetragen hat. Auch der Fakt, dass Karl von Meyenn nicht bekannt ist, dass sich sein Vater jemals für ägyptische Geschichte interessiert hätte, deutet in diese Richtung. So ist anzunehmen, dass sich der Studioleiter Salem darüber im Klaren war, dass sich der Filmstoff am Rande dessen situierte, was Mitte der 1930er-Jahre in Ägypten – im Foucault'schen Sinne – sag-, zeig- und darstellbar war, und aus diesem Grund auf ausländische Drehbuchautoren zurückgriff. Falls der Filmstoff anecken würde, könnte er die Verantwortung somit auf nicht-ägyptische Autoren abwälzen. Nach Kramps Ansicht bestanden die größten Hürden für die Entwicklung einer eigenständigen ägyptischen Filmproduktion darin, dass es in Ägypten kaum «geübte Szenarioschreiber» gab und «Ausländer wegen Mentalitätsdifferenzen [...] schwer zu gebrauchen» waren (*Film-Kurier*, 09.06.1936). Es kann also auch sein, dass die Zusammenarbeit mit den europäischen Autoren aus der Not heraus geboren war oder beide Faktoren bei der Entscheidung für Meyenns und Harrisons Mitarbeit eine Rolle spielten. Möglicherweise beeinflussten weitere Variablen die Entscheidung: so etwa die Tatsache, dass der Film WEDAD zwar in der europäischen und US-amerikanischen Presse Aufmerksamkeit erregt hatte, außerhalb der arabischsprachigen Länder bei Verleihern und Kinopublikum aber auf wenig Interesse gestoßen war. Insofern hatte das Studio Misr sein erklärtes Ziel, «Filme internationalen Formats» herzustellen, «die mit denen aus Hollywood, Elstree, Paris und Berlin im friedlichen Wettstreit stehen können», bisher nicht erreicht (*Film-Kurier*, 02.11.1935). Meldungen darüber, dass neben der arabischen auch eine englische (vgl. *Film-Kurier*, 24.10.1936) und eine deutsche Fassung geplant seien (vgl. *Film-Kurier* 31.08.1936), deuten darauf hin, dass sich das Studio Misr durch die Zusammenarbeit mit den europäischen Autoren Meyenn und Harrison erhoffte, einen Stoff zu entwickeln, der sich auch für den westlichen Markt eignen würde.

1 Vgl. https://ar.wikipedia.org/wiki/أحمد_سالم, 01.11.2018.

Nach Kramps Angaben beabsichtige die Studioleitung, «eine teurere Superproduktion» pro Jahr herzustellen, «die durch besonders interessante Atmosphäre und Stilreinheit den orientalischen Film im Ausland repräsentieren» sollte (Kramp, *Film-Kurier*, 09.06.1936). Kramp berichtet weiter, das Studio plane insgesamt sechs Produktionen im Jahr, deren Budget mit Ausnahme einer Superproduktion 10000 ägyptische Pfund² nicht überschreiten würde (ebd.). Die Herstellungskosten des Films LASHIN, der im Vorspann explizit als «Superproduktion» ausgewiesen wird, beliefen sich, nach Angaben des Ägypten-Korrespondenten einer britischen Zeitschrift, auf 20000 ägyptische Pfund (vgl. *Sight and Sound* 7,28, Winter 1938). Die *Variety* schreibt, der Film habe 175000 USD gekostet (vgl. *Variety*, 14.12.1938). Möglicherweise ergeben sich die voneinander abweichenden Zahlen dadurch, dass der Film ursprünglich 20000 ägyptische Pfund kostete, die Summe allerdings, nachdem Teile neu gedreht werden mussten, auf 175000 USD hochschnellte, was damals 34881 ägyptische Pfund bedeutete. 20000 ägyptische Pfund entsprachen 237510 Reichsmark, 175000 USD hingegen 435750 Reichsmark. Die durchschnittlichen Produktionskosten für deutsche Qualitäts-Spielfilme betrugen 1937 537000 Reichsmark (vgl. Lowry 1991, 12). Der Hollywood-Film CAPTAIN BLOOD (Michael Curtiz, USA 1935) kostete indes knapp unter einer Million US-Dollar, also rund 2,5 Millionen Reichsmark. Die bis dahin mit Abstand teuerste Produktion in den 1930er-Jahren war der Hollywood-Film HELL'S ANGELS (Howard Hughes, USA 1930) und kostete rund 3,9 Millionen USD (9,7 Millionen Reichsmark). Somit waren die Produktionskosten des Films LASHIN für deutsche Verhältnisse unterdurchschnittlich bis durchschnittlich, betrugen also nur einen Bruchteil der Kosten einer Hollywood-Produktion. Damit sich die für ägyptische Verhältnisse hohen Produktionskosten zumindest teilweise amortisieren ließen, wurde in den eigens für LASHIN hergestellten Filmbauten im selben Jahr noch ein zweiter Film gedreht, der (nomen est omen!) den Titel SHAY MIN LA-SHAY (DMG ŠAY' MIN LĀ-ŠAY', QUELQUE CHOSE À PARTIR DE RIEN, Ahmed Badrakhan, ET 1938) trug und am 10. Oktober 1938 in die ägyptischen Kinos kam (al-Hadari, 1995, 93). Der ägyptische Filmhistoriker al-Hadari berichtet, das Studio Misr habe bei der teuren Großproduktion auf ausländische Film-

2 Das ägyptische Pfund wies zwischen 1885 und 1914 einen festen Wechselkurs auf, der an den Goldstandard geknüpft war. Nach Kriegsausbruch wurde der Wechselkurs an das britische Pfund gekoppelt (vgl. Dawletschin-Linder 1986, 41). Ein britisches Pfund Sterling entsprach bis 1962 0,975 ägyptischen Pfund (Andersen/Cohen 2016 [2013], 394). Ein US-Dollar entsprach 1938 2,49 Reichsmark, ein britisches Pfund 12,18 Reichsmark (Preussischer Kulturbesitz, https://www.preussischer-kulturbesitz.de/fileadmin/user_upload/documents/mediathek/schwerpunkte/provenienz_eigentum/rp/151005_SV-Web_AnlageII_Waehrungstabellen.pdf, 12.11.2018).

schaffende gesetzt, während die günstigere Produktion SHAY MIN LA-SHAY Ahmed Badrakhan übertragen worden sei. Doch zurück zu den inhaltlichen Aspekten der Produktionsgeschichte von LASHIN: Falls sich die Weltanschauungen der europäischen Autoren Meyenn und Harrison nicht mit den ägyptischen Traditionen im Einklang befanden, wurden Mentalitätsunterschiede spätestens durch den ägyptischen Dichter und Songschreiber Ahmed Ramy ausgemerzt, der die Dialoge für LASHIN verfasste. Ramy, der bereits als Dialog- und Liedautor des Films WEDAD Anerkennung in der ägyptischen Presse gefunden hatte (*Al Ahram*, 11.02.1936), ging dabei, wie die britische Zeitschrift *Sight and Sound* berichtet, auch bei LASHIN mit sprachlicher Raffinesse ans Werk:

LASHEEN [LASHIN] was faced with the vexed problem of language. Should it be in 'classical' or colloquial Arabic? This is the usual battle of the Classicists versus Modernists in the Moslem World. The film makes a contribution to the discussion by using three forms of speech, classical for dignified scenes, colloquial for scenes using poor people and a middle speech for normal unofficial scenes between educated people. (*Sight and Sound*, 7,28, Winter 1938)

Diese sprachliche Raffinesse trug vermutlich ebenso zur Authentizität des Films bei wie die Entscheidung, die meisten Filmrollen mit Laienschauspieler*innen zu besetzen (*Film-Kurier*, 25.10.1937). Darüber, ob die Entscheidung des Studios, mit Laien zu arbeiten, aus künstlerischen, wirtschaftlichen oder pragmatischen Gründen gefällt wurde, waren keine Angaben zu finden. Im Register der erfolgreichsten ägyptischen Schauspielerinnen und Schauspieler ist bis auf Hussein Riad, der die Figur des Sultans spielt, kein weiterer Name aufgeführt (vgl. Ramzi 1995, 277). Über Riad (1897–1965) ist dort zu lesen, er habe 30 Jahre lang dem Nationaltheater Ägyptens angehört und im Laufe seines Lebens an 120 Filmen mitgewirkt (ebd.). So handelte es sich bei Riad vermutlich um den einzigen etablierten Schauspieler, der in LASHIN auftrat. In Anbetracht dessen, dass sein Mitwirken in den Zeitungsanzeigen, die für den Film LASHIN werben, nur einmal am Rande erwähnt wird (*Al Ahram*, 07.03.1938; *Al Ahram*, 10.03.1938; *Al Ahram*, 11.03.1938; *Al Ahram*, 12.03.1938), vermute ich, dass er zwar anerkannt, aber im Filmbereich kein Star war. Die Abwesenheit von Berühmtheiten im gesamten Cast der Superproduktion erstaunt vor dem Hintergrund, dass das ägyptische Kino ab Ende der 1920er-Jahre ein Starsystem etablierte, das sich stark an dem Hollywoods anlehnte (vgl. Ayad 1995, 134).

Während die Besetzungspraxis des Films also einen Bruch mit der Produktion des Films WEDAD darstellte, wies der Filmstab Kontinuität auf. Neben dem Spielleiter Kramp und dem ebenfalls bereits erwähnten Dia-

logautor Ramy wirkten auch weitere Mitarbeitende des Films WEDAD an LASHIN mit, darunter der russische Maskenbildner Alexander Strang, der belgisch-ägyptische Toningenieur Mustafa Waly sowie der ägyptische Film-editor Niyazi Mustafa (1911–1986). Letzterer hatte sich in München zum Regisseur und Cutter ausbilden lassen (vgl. Rizkallah 1995, 262f.), ehe er, wie Waly und weitere der ägyptischen oberen Mittelschicht und Oberschicht entstammende Filmpioniere, die die Filmbildung in Europa vorgenommen hatten, beim Studio Misr anheuerte. Mustafa zeichnete bereits für den Schnitt von WEDAD verantwortlich, nachdem der ehemals als Cutter vorgesehene Kramp die Spielleitung übernommen hatte. Neben diesen bekannten Figuren arbeiteten zwei weitere Europäer am Film LASHIN mit: der deutsche Filmarchitekt Robert Scharfenberg und der russische Kameramann Georges Stilly. Scharfenberg, der über die Zusammenarbeit an der niederländisch-belgischen Produktion JEUNES FILLES EN LIBERTÉ / MEISJES IN VRIJHEID (Fritz Kramp, B/ NL 1933) mit Kramp bekannt war, kam vermutlich 1937 nach Ägypten und etablierte sich bis in die 1950er-Jahre hinein als feste Größe im ägyptischen Filmgeschäft. Ahmed Youssef erwähnt, ein großes Verdienst Scharfenbergs habe darin bestanden, dass er mehrere Generationen ägyptischer Filmarchitekten ausgebildet habe (vgl. Youssef 1995, 70). Georges Stilly (1904–1993) hatte wiederum in Russland eine deutsche Schule besucht und Ingenieurwissenschaften studiert, ehe er als Kameramann und Cutter in der Sowjetunion, in Berlin und Paris tätig war. Auch er gelangte 1937 nach Kairo. Anders als Scharfenberg verließ Stilly Ägypten nach Kriegsausbruch und setzte seine Karriere in den 1940er- bis 1960er-Jahren in der Schweiz als Kameramann renommierter Spielleiter wie Edmund Heuberger, Kurt Früh und Adolf Forter fort (vgl. Dumont 1987, 268). Dem *Film-Kurier* ist zu entnehmen, Kramp habe auch mit einem deutschen Musiker zusammengearbeitet (vgl. *Film-Kurier*, 25.10.1937). Im Vorspann des Films wird jedoch nur der ägyptische Filmkomponist Abdel Hamid Abdel Rahman (DMG ‘Abd al-Ḥamīd Raḥmān) genannt. Vermutlich war der deutsche Komponist Benno Bardi als Filmkomponist vorgesehen. Bardi arbeitete bereits seit 1934 für die Société Misr pour le Théâtre et le Cinéma (vgl. Fetthauer 2010, o. S.). In seinem Entschädigungsantrag, den er an die Bundesrepublik Deutschland stellte, gab Bardi an, er sei 1939 von Kramp entlassen worden (ebd.). Warum er entlassen wurde und ob er wirklich an LASHIN mitarbeitete, entzieht sich meiner Kenntnis.

Abschließend lässt sich sagen, dass das Studio Misr bei LASHIN wohl auf das bewährte Rezept des Films WEDAD zurückgriff, um eine hohe Produktionsqualität mit Hilfe deutscher Technik und in Deutschland und Europa ausgebildeter Techniker zu erlangen. Im Vergleich dazu mutet es zwar riskant an, eine Superproduktion ohne Stars zu drehen. Trotzdem

wurde das Studio Misr nicht wegen dieses Risikos beinahe in den Ruin getrieben – vielmehr entpuppte sich die Wahl des Filmsujets als weit größere Kühnheit, wie die Auswertungsgeschichte von LASHIN bezeugt.

1.2 Filmvertrieb mit Hindernissen

Ägyptische Periodika kündigen die Welturaufführung des Films LASHIN für den 17. März 1938 an (vgl. *Al Ahram*, 11.03.1938; *Al-Ithnayn*, 14.03.1938): Die neue Superproduktion sollte parallel im Kairoer Kino Diana Palace, das angeblich schöner als die Oper war (vgl. *Al Ahram Weekly*, 16.08.2018), und im alexandrinischen Lichtspieltheater Kosmos anlaufen und vier Mal täglich vorgeführt werden (vgl. *Al Ahram*, 12.03.1938). Im Vergleich zur bereits besprochenen Anzeigenschaltung von WEDAD in der Tageszeitung *Al Ahram* fällt auf, dass die Annoncen, die das Erscheinen des Films Lashin ankündigen, erst eine Woche vor der Erstaufführung in *Al Ahram* und *Al-Ithnayn* auftauchen. Anders als WEDAD wird LASHIN zudem nur mit Titel und Bild, ohne Text, angekündigt. Darüber, warum das Studio Misr nur wenige Anzeigen in der Zeitung *Al Ahram* schaltete und warum diese wenig informativ ausfielen, kann ich nur mutmaßen. Es ist möglich, dass die Studioleitung die Filmhandlung von vornherein als heikel einstufte und daher versuchte, diese im Vorfeld nicht publik zu machen. Dagegen spricht allerdings, dass das Drehbuch seitens der zuständigen Behörde vor Drehbeginn zur Verfilmung freigegeben worden war (vgl. *Al-Ithnayn*, 19.09.1938). Es ist aber auch denkbar, dass das Studio Misr, das sich mit WEDAD bereits einen Namen gemacht hatte, bei seiner zweiten Superproduktion stärker auf die »mündliche Zeitung« vertraute, die Kramp zufolge »im Orient überhaupt noch sehr im Schwunge« (Kramp, *Film-Kurier*, 09.06.1936) war. Mündliche Informationen zirkulierten darüber hinaus weiterhin, als nach dem Kinostart keine Rezensionen über LASHIN erschienen:

Nobody knew why the film was banned, as the authorities, canny in these things, never committed themselves so far to give a reason. It just said «No» and sat back. Of course, tongues wagged like palm branches in a khamseen sandstorm. Everybody knew the reason, especially the people who had never seen an inch of the film, which means practically everybody.

(*Sight and Sound* 7,28, Winter 1938)

Zwei Wochen nach dem mysteriösen Verschwinden des Films aus den Kinos erschien ein Artikel in der Boulevardzeitschrift *Al-Ithnayn*, der dessen Verbot thematisierte:

Wir haben das Studio Misr, das den Film produzierte, zu den Gründen befragt. Allerdings wollte sich niemand dazu äußern. Durch die Befragung an-

derer offizieller Stellen konnten wir in Erfahrung bringen, dass das Innenministerium der Ansicht ist, dass der Film bestimmte Aspekte des modernen Ägyptens sehr präzise darstellt. Dadurch könne er [so die Befürchtung] die Meinung der Öffentlichkeit vor dem Wahlkampf, der bald in ganz Ägypten stattfinden wird, beeinflussen. Aus diesem Grund haben die Verantwortlichen des Innenministeriums mit dem Studio Misr vereinbart, den Film erst nach den Wahlen zu zeigen. *(Al-Ithnayn, 28.03.1938)*

Der Journalist und Filmkritiker Kamal Ramzi kommentiert, der Film habe auf kühne Art die Ursachen, die zu einer Revolution führen können, dargestellt sowie Dekadenz, Korruption und Verrat im höfischen Umfeld beleuchtet (Ramzi 1995, 146). Vermutlich befürchtete das Innenministerium angesichts der politischen Instabilität des Landes, die bereits 1919 zur Revolution geführt hatte, neue Unruhen in der Bevölkerung. Die Volksaufstände von 1919 hatten letztlich bewirkt, dass das britische Protektorat in Ägypten, das seit 1883 bestanden hatte, am 21. Februar 1922 endete. Im Zuge der neuen Verfassung, die am 19. April 1923 in Kraft trat, wurde Ägypten zur konstitutionellen Erbmonarchie (vgl. Mattes/Züfle 1978, 247). Diese Verfassung wies erhebliche Mängel auf und stattete den König mit großen Machtbefugnissen aus, was in der Folge vor allem zur «Mißachtung des Parlaments» (ebd., 250) sowie zu «Kompetenzüberschreitungen des Monarchen» König Fuad I. (1922–1936) führte. Auch sein Sohn König Faruk, der den Thron 1936 nach dem plötzlichen Tod des Vaters sechzehnjährig bestieg und bis zum blutigen Putsch von 1952 regierte, machte sich die Schwäche der Verfassung zunutze. Beide Könige suspendierten das Parlament insgesamt sechs Mal (vgl. ebd., 256). So auch im Dezember 1937, also nur drei Monate vor der geplanten Erstaufführung des Films *LASHIN*. Damals befand sich der antiroyalistisch eingestellte Premierminister Nahas Pascha, der sich als Wortführer an den Verhandlungen eines neuen anglo-ägyptischen Vertrags und treibende Kraft bei der Abschaffung der Kapitulationen des Osmanischen Reiches in Ägypten³ einen Namen gemacht hatte, auf dem Gipfel seines Ruhms:

Mustafa al-Nahas Pascha was Egypt's most popular politician from Sa'd Zaghul's death in 1927 to the revolution in 1952. [...] A fierce rival to kings Fuad and Farouk, he could always win any election that was not rigged by the palace or the rival parties. *(Reich 1990, 373)*

- 3 Kapitulationen waren Abkommen zwischen dem Osmanischen Reich sowie einigen christlich geprägten europäischen Staaten und zielten darauf ab, den Handelsverkehr zu regulieren (vgl. Kassim 2000, 212). Die beteiligten europäischen Staaten verpflichteten sich zu Geld- und Sachleistungen (vgl. Kreiser/Neumann 2003, 134). Im Gegenzug erhielten ihre Staatsangehörigen extraterritoriale Privilegien ökonomischer und juristischer Art (vgl. Banken 2014, 118 ff.).

König Faruk fühlte sich durch Nahas' Beliebtheit und dessen antiroyalistische Haltung bedroht. Als Studenten vor dem Königspalast demonstrierten, lieferte dies dem König, der mit der al-Azhar-Universität, der aufstrebenden Muslimbrüderschaft und den Jungägyptern mächtige Verbündete hatte, den Vorwand, das Wafd-geführte Parlament aufzulösen und Nahas im Dezember 1937 zu entlassen. Der König setzte eine Interimsregierung unter dem Premierminister Mahmud ein und rief Neuwahlen für März und April 1938 aus (vgl. ebd., 376). Der Kinostart des Films war für den 14. März 1938 anberaumt. Er lag also mitten im «erbitterten Wahlkampf [...] zwischen der gegenwärtigen Koalitionsregierung [...] und der unter der Leitung Nahas Paschas stehenden Nationalistenpartei des Wafd» (NZZ, 01.04.1938). Die *Neue Zürcher Zeitung* weiß über Streitigkeiten des Königs mit dem ehemaligen Premierminister Nahas Pascha zu berichten, die dazu geführt hätten, dass selbst eingefleischte Monarchisten die interimsmäßige Regierungskoalition um den Premierminister Mahmud unterstützten, die bei der Wahl im März und April gegen die Wafd-Partei und deren Spitzenkandidaten Nahas Pascha antrat: «Da der Sieg Mahmud Paschas in hohem Maße von der Popularität des jungen Königs abhängt, steht bei dieser Wahl das Prestige der Krone auf dem Spiel» (ebd.). So wurde die Vorführung dem ägyptischen Filmkritiker Galal el Charkawi zufolge vermutlich aus Sorge, das Volk könne stärker mit Nahas Paschas Wafd-Partei als mit dem Wunschkandidaten des Königs, dem Interims-Premier Mahmud, sympathisieren, nach der Erstaufführung verboten:

The film tells the story of a tyrannical king who rules by brute force. LACHINE [LASHIN] was shown at the moment when the Prime Minister EL NAHAS Pasha resigned because of its conflict with ex-king Farouk, and the new government banned it.
(el Charkawi 1963, 13)

Der ägyptische Journalist und Filmkritiker Kamal Ramzi vertritt die These, die Vorführung des Films LASHIN sei vom Innenministerium aufgrund des Tatbestandes der Majestätsbeleidigung und des Angriffs auf das Regime untersagt worden (vgl. Ramzi 1995, 144). Damit diese Argumentation nachvollziehbar wird, ist es notwendig, sich genauer mit der Filmhandlung zu beschäftigen.

Die Handlung der heute noch existierenden, ägyptischen Schnitfassung ist vermutlich deckungsgleich mit der, die im November 1938 in den ägyptischen Kinos zu sehen war. Sie unterscheidet sich indes vom ursprünglichen Drehbuch, das der Filmkritiker Ramzi nach eigenen Angaben einsehen konnte (vgl. Ramzi 1995, 146). Zunächst zur aktuellen Fassung: LASHIN ist ein Historienfilm und spielt, wie der der Eingangsszene vorangestellten Texttafel zu entnehmen ist, im 12. Jahrhundert. Im Pres-

seheft der Ufa ist zu lesen, dass die Handlung zu der Zeit angesiedelt ist, als «Mongolen, Tartaren und Nubier [...] immer wieder versuchten, über die Grenzen des ägyptischen Reiches einzudringen» (Ufa Bild- und Textinformation zum Film VERRÄTER AM NIL, Sommer 1941, 6). Am Anfang des Films bereitet das Volk eine Siegesfeier für den Feldherrn Lashin vor, der mit seinen Truppen die Mongolen besiegt hatte. Im Getümmel erhebt ein weiser alter Mann namens Batani seine Stimme und prophezeit, dass eine Hungersnot ausbrechen werde. Er habe auf einer Reise nach Oberägypten mit eigenen Augen gesehen, dass der Nil ausgetrocknet sei und sagt voraus, dass die Nilfluten in Kürze ausbleiben werden. Aus diesem Grund fordert er seine Landsleute auf, sparsam mit ihren Vorräten umzugehen. Batanis Weissagung wird vom Volk nicht ernst genommen, der Palast schätzt sie hingegen als bedrohlich ein. Aus diesem Grund wird Batani von Soldaten abgeführt und vom Sultan zum Tode verurteilt. Lashin, der inzwischen heimgekehrt ist, macht dem Sultan seine Aufwartung und überreicht ihm die Kriegsbeute, darunter kostbare Schwerter, den Helm des besiegten Herrschers sowie die schöne Kriegsgefangene Kalima. Nach der Zeremonie bringt der oberste Eunuch des Sultans Kalima in den Harem. Die junge Sklavin gewinnt für den Sultan zunehmend an Bedeutung, je mehr sie sich seinen Annäherungsversuchen widersetzt. In der Zwischenzeit hat Kongor, der Minister des Sultans, damit begonnen, gemeinsam mit den Mongolen und weiteren Palastbewohnern eine Intrige zu spinnen. Die Verschwörer wollen die Bevölkerung spalten, damit die Mongolen das Land friedlich einnehmen können, während das Volk sich untereinander bekriegt. Zum Dank sollen die Mongolen Kongor als neuen Sultan anerkennen. Der von den Verschwörern beabsichtigte Konflikt droht auszubrechen, als die prophezeite Hungersnot Wirklichkeit wird. Lashin, der nichts von Kongors geheimen Plänen ahnt, rät dem Sultan, die hungernden Bauern, die sich um einen Anführer namens Youssef versammeln, mit Vorräten aus dem königlichen Kornspeicher zu versorgen und so das Volk zu befrieden. Der Sultan willigt ein und beauftragt Kongor, den Plan auszuführen. Kongor unterlässt dies jedoch absichtlich, um die Bevölkerung auszuhungern und gegen den Sultan aufzuhetzen. Während viele Menschen verhungern, kreisen die Gedanken des Sultans darum, wie er Kalima gefügig machen kann. Auf Anraten des intriganten Ministers schlägt der Eunuch dem Sultan vor, Kalima in den Harem seines Freundes Lashin zu geben, damit diese den Sultan vermissen lerne. In Wirklichkeit will er Lashins Zuneigung für Kalima entfachen, um einen Keil zwischen Lashin und den Sultan zu treiben. Die List geht auf. Als der Eunuch dem Sultan von einer zarten Annäherung zwischen Lashin und Kalima berichtet, zürnt der Sultan Lashin und verurteilt ihn zum Tode. Kongor wähnt sich schon am Ziel seiner Träume.

Doch inzwischen ist der Plan Kongors, das Volk zu entzweien, damit die Mongolen bei ihrem Einmarsch in Ägypten ein leichtes Spiel hätten, durch eine abgefangene Brieftaube aufgedeckt worden. Hungerige, wütende Bauern ziehen zum Sultanspalast, um diesen zu stürmen und Lashins Freilassung zu fordern. Kalima ist verzweifelt, weil sie den Sultan nicht davon überzeugen konnte, dass ihr Geliebter Lashin unschuldig ist und schluckt Gift. Kurz darauf dringen die Rufe des protestierenden Volkes ins Innere des Palasts. Die Menschen skandieren: «Nieder mit Kongor, dem Verräter». Endlich durchschaut der Sultan die Intrige. Schließlich duelliert sich Lashin, der durch den Mob befreit wird, mit seinem Widersacher Kongor. Am Ende des Films besiegt Lashin Kongor im Kampf und trauert um die in der Zwischenzeit an den Folgen der Vergiftung gestorbenen Kalima. Doch dann erinnert sich Lashin an seine Pflicht, dem Volk und dem Sultan zu dienen und schwört dem Herrscher, der sich für seinen Irrtum, Kongor vertraut zu haben, entschuldigt, die Treue. In der letzten Einstellung tritt der Sultan vor das Volk, das frenetisch «es lebe der Sultan» ruft.

Soweit die bis heute erhaltene Schnitfassung. Der Filmkritiker Ramzi, der wie erwähnt das Originalszenario einsehen konnte, berichtet allerdings, dass die Geschichte, bevor sie zensiert und überarbeitet wurde, anders ausging (vgl. Ramzi 1995, 146). Dieser Fassung zufolge geht das aufständische Volk, angeführt durch den Bauernführer Youssef zum Sultanspalast, wo es die Freilassung Lashins fordert, den der Herrscher aufgrund der Intrige Kongors ins Gefängnis sperren ließ. In diesem Augenblick tötet Kongor den Sultan. Der Film endet damit, dass seine Gefolgschaft Kongor zum neuen Sultan ernennt, das Volk im Freien hingegen fordert, Lashin solle der neue Herrscher werden. Der Film hatte ursprünglich also ein offenes Ende. Die Zensurbehörde störte sich offenbar an der Ermordung des Sultans. Möglicherweise befürchteten die Vertreter des Innenministeriums, es könne Nachahmer geben. Schließlich existierten augenscheinliche Parallelen zwischen dem Sultan und König Faruk, die den Eindruck verstärkt haben mögen, dass der Film eine Majestätsbeleidigung darstelle. Wie der Sultan im Film interessierte sich auch der junge König Faruk (1920–1965) bekanntermaßen stärker für Frauen als für die Staatsgeschäfte, wie der posthum veröffentlichte Artikel bezeugt:

Unverhohlen stellte Faruk jedem Rock nach, dessen Inhalt ihm gefiel. Luftlinien-Stewardessen wurden nachts in ihrem Hotel geweckt, mit der Begründung, der Monarch erwarte sie in seinem Palast. Ein amerikanischer Luftwaffenmajor, dessen Frau Faruks Aufmerksamkeit erregt hatte, wurde von der US-Botschaft überstürzt versetzt.

(Faruk: Haschisch mit Honig, in: Der Spiegel, 20.03.1967)

Weitere Parallelen des Films zur Situation Ägyptens in den 1930er-Jahren mögen darin bestanden haben, dass das Land in dieser Zeit durch ein Triumvirat regiert wurde, das sich aus dem jungen König, dem britischen Hochkommissar über Ägypten und Sudan, Miles Lampson, der nach der Verabschiedung des anglo-ägyptischen Vertrags von 1936 offiziell nur noch als britischer Botschafter in Kairo anwesend war, sowie aus dem jeweiligen Premierminister zusammensetzte; daraus ergab sich, wie erwähnt, ein instabiles Kräfteverhältnis. Die Regierungskoalition, die bereits seit der Entlassung des Parlaments interimsmäßig regierte, erlangte bei den Wahlen schließlich die Mehrheit. So überstand der König die Volksabstimmung unbeschadet. Doch der Wahlausgang war, einem Bericht des *Sydney Morning Herald* zufolge, mit unlauteren Methoden erzwungen worden:

Interviewed by wireless telephony by the *Daily Herald*, Mustapha Nahas Pasha, leader of the Wafd Party, and former Prime Minister of Egypt, said: 'I was dragged from my motor car and prevented from voting, the police and troops standing by without interfering.' He added that the elections were a tragic mockery, and a bare-faced criminal plot reminiscent of the Middle Ages. Thousands of Wafdists, he declared, were not permitted to approach the voting urns. 'The Government', he proceeded, 'is a gang of pirates, and it does not represent the people.' (Sydney Morning Herald, 05.04.1938)

Repressalien, Tricks und Intrigen scheinen im ägyptischen Königreich keine Seltenheit gewesen zu sein. Auch Nahas und die Wafd-Partei waren verschiedentlich in Korruptionsskandale und Vetternwirtschaft verstrickt (vgl. Reich 1990, 275 f.). Vermutlich schlugen die Spekulationen über die Ursachen des Verbots des Films angesichts dieser instabilen Verhältnisse besonders hohe Wellen:

Everybody who had never seen the film said who this or that character in the film represented in the political arena of modern Egypt. Each character became in turn each of Egypt's political leaders. Oddest coincidence of all, events remarkably like those shot in the film in the spring of 1937 actually happened in Egypt in the spring of 1938! (*Sight and Sound* 7,28, Winter 1938)

Der Filmkritiker Ramzi schreibt, dass die Zensur des Films, in Anbetracht der Tatsache, dass es sich um eine Misr-Produktion gehandelt und Talaat Harb die Unterstützung der besitzenden Klasse gehabt habe, eine große Überraschung gewesen sei (vgl. Ramzi 1995, 145). Harb habe alle Hebel in Bewegung gesetzt, um den Bann der teuren Superproduktion aufzuheben, der das Studio Misr an den Rand des Ruins führte. Schließlich konnte er am königlichen Gerichtshof erwirken, dass das Verbot zurückgenommen wurde (vgl. el Charkawi 1963, 13), wenn auch unter Auflagen. Dem Film-

kritiker Abou Chadi zufolge musste das Ende des Films dahingehend verändert werden, dass der Sultan, nachdem die Verschwörung aufgedeckt war, vom Volk gefeiert wird (vgl. Abou Chadi 1995, 25). Laut einer anderen Quelle mussten zusätzlich die Hälfte der Dialoge geändert werden (vgl. Bahgat 1995, 178). *Variety* berichtet, das Studio Misr habe aus diesem unerwarteten Ereignis personalpolitische Konsequenzen gezogen:

Ahmed Salem, who had been director of Misr Studios when the film was banned, was held responsible for the banning of LASHEEN [LASHIN] and he was asked to resign. He has since started a suit for \$ 50,000 against Misr Studios, alleging wrongful dismissal. (*Variety*, 14.12.1938)

Ob er mit diesem Prozess Erfolg hatte, bleibt hinsichtlich dessen, dass interne Machtkämpfe und Intrigen dazu führten, dass das Studio Misr in zwölf Jahren vierzehn Studioleiter verschliss (vgl. Settel, *Variety*, 15.06.1938), fraglich. Im Wikipedia-Artikel über Ahmed Salem ist zu lesen, dieser habe sich geweigert, den Film LASHIN abzuändern, da er hinter dessen politischer Aussage gestanden habe.⁴ Eine abschließende Überprüfung dieser sich widersprechenden Aussagen ist mir leider nicht möglich. Ich erachte es aber als spannend, dass in einem Wikipedia-Artikel über dieses Ende von Salems Karriere beim Studio Misr berichtet wird. Dies zeugt meiner Ansicht nach davon, dass der in Deutschland gänzlich unbekannte Film LASHIN in Ägypten auch acht Jahrzehnte nach seiner Erstaufführung noch als Thema präsent ist.

Die Premiere der neuen Filmfassung fand schließlich am 14. November 1938 im Kino Studio Misr statt. Das studioeigene Kino war auf die Vorführung ägyptischer Filme spezialisiert (vgl. Bénard 2018, 21). Der technische und künstlerische Leiter des Studio Misr, Fritz Kramp, berichtet ein Dreivierteljahr nach der Premiere:

Zur Uraufführung ihrer Filme besitzt die Misr in Kairo eines der schönsten Kinos in Ägypten mit etwa 1800 Sitzplätzen, das im Gegensatz zu fast allen anderen Theatern, die fast ausschließlich in griechischen Händen sind, ägyptischer Besitz ist. [...] Daß die Amerikaner beginnen, die Misr-Produktion, die sich von Afghanistan bis Marokko eingeführt hat, ernst zu nehmen, zeigt die Tatsache, daß während der Premiere des großen Misr-Films LAGIN [LASHEEN] in den Konkurrenztheatern ROBBIN HOOD [sic], MARCO POLO, MICHAEL STROGOFF ausgesprochene Millionenfilme eingesetzt wurden. Da sich dieser Film trotzdem bei täglich vier ausverkauften Häusern drei Wochen halten konnte, stellt der einheimischen Industrie ein gutes Zeugnis aus.

(*Kramp, Film-Kurier*, 10.08.1939)

4 Vgl. https://ar.wikipedia.org/wiki/أحمد_سالم, 19.11.2018

Über die Premierenfeier schreibt ein Reporter der Zeitschrift *Al-Ithnayn*:

Das Kinopublikum erwartete die Vorführung des Films LASHIN sehnsüchtig. Nachdem viel Lärm um die verspätete Kinoauswertung gemacht wurde und viele Gerüchte darüber im Umlauf waren, stieß der Film bei Zuschauern aller Schichten auf großes Interesse, sodass er früh ausgebucht war. [...] Im Premierenpublikum befanden sich ihre Hoheiten Tawfiq Dus Pascha, Abdesalem Chadli Pascha, der Gouverneur der Hauptstadt und Produzent des Films AL-MURUR, der Wirtschaftsführer Talaat Harb Pascha, Fräulein Oum Kulthum, Fräulein Najat Ali und eine große Reihe bekannter Künstler und Künstlerinnen. (*Al-Ithnayn*, 21.11.1938)

Darüber, ob der Film, wie ursprünglich geplant, auch zur gleichen Zeit in Alexandria herausgebracht wurde, liegen mir keine Informationen vor. In diesem Fall wäre es mit hoher Wahrscheinlichkeit in den Ankündigungen der Tageszeitung *Al Ahram* oder in der Boulevardzeitschrift *Al-Ithnayn* erwähnt worden. Möglicherweise stufte die Regierung es als zu riskant ein, den Film zeitgleich in beiden Städten zu zeigen. Eine Werbeanzeige gibt Aufschluss darüber, dass vor dem Hauptfilm LASHIN ein nicht-fiktionaler Kurzfilm über den Haddsch – die islamische Pilgerreise nach Mekka – gezeigt wurde (vgl. *Al-Ithnayn*, 14.11.1938). Ein britischer Filmkritiker mutmaßt, dass der Wahl des Vorfilms AL HADDSCH (DMG AL-ḤAĠĠ, HOLY PLACES OF ISLAM, Mustafa Husein, ET 1938), in dem unter anderem der vom Propheten Mohammad abstammende König Ibn Saud zu Wort kommt, folgendes Kalkül zugrunde lag:

As no Moslem can harbour a spirit of resentment in an atmosphere of religious reverence for Mecca and its associations, the film was shown first. There is no particular need to arrange things like this, as LASHEEN [LASHIN] is not a satire on modern politics, but political leaders in the East always believe making sure when there is a chance of trouble. (*Sight and Sound* 7,28, Winter 1938)

Außerhalb Großbritanniens und den USA nahm man in den 1930er-Jahren im Ausland meines Wissens keine Notiz von der Zensur des Films LASHIN. In den mir aus der Schweiz und Liechtenstein vorliegenden Filmankündigungen wird der Sachverhalt nicht erwähnt, und in Deutschland kam die Zensur des Films erst zur Sprache, als er 1941 unter dem Titel VERRÄTER AM NIL in die Kinos kam.

Im Dritten Reich gelangte LASHIN als erster ägyptischer Film überhaupt unter dem Titel VERRÄTER AM NIL zur Aufführung. Er lief ab dem 10. Juni 1941 im Berliner Premierenkino Marmorhaus am Kurfürstendamm und wurde bis zum 15. Juli gespielt. Ab dem 18. Juli war er im Berliner Ufa-Theater am Kurfürstendamm zu sehen und wurde im Verlaufe des

Sommers auch im Frankfurter Ufa-Theater am Schwan, im Düsseldorfer Residenztheater am Rhein, in den Hamburger Filmtheatern Lessing und Passage sowie im Ufa-Filmtheater Wien gezeigt (*Der Film*, 21.06.1941; *Der Film*, 28.06.1941; *Der Film*, 12.07.1941; *Der Film*, 16.08.1941). Im Presseheft der Ufa, die den Film vertrieb, wird zunächst erwähnt, dass die Filmgesellschaft Misr mit dem Ziel gegründet worden sei, «nationale Bestrebungen» zu unterstützen und «Filme zu schaffen, die die Probleme des ägyptischen Volkes, die Welt des Bauern und Bürgers, sein Verhältnis zu fremden Völkern und Kulturkreisen schildern» (Ufa Bild- und Textinformation zum Film VERRÄTER AM NIL, Sommer 1941, 2). Der Erfolg des Unternehmens sowie des gesamten Films ist laut Presseheft der deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit geschuldet:

Dank den Studien, die seine Hersteller in Deutschland getrieben haben, steht der ägyptische Film trotz seiner Jugend auf sehr beachtlichem Niveau. Die Engländer sahen diese Entwicklung nicht gern. Sie haben den letzten Film der Misr-Gesellschaft, VERRÄTER AM NIL – nach seiner Fertigstellung verboten. (ebd.)

Mit dieser Ankündigung stellt das Presseheft den Film in den Kontext ägyptisch-nationalistischer und Großbritanniens-feindlicher Diskurse. Außerdem wird die Handlung auf die Aktualität Ägyptens bezogen:

Sein Inhalt ist die Abwehr eines Verrates und feindlichen Angriffs im 12. Jahrhundert und zieht damit Parallelen zur heutigen Lage des ägyptischen Volkes, da wieder eine dünne Schicht fremder Interessenten bereit ist, das ägyptische Volk zu verraten und der Macht eines fremden Staates auszuliefern. (ebd.)

Die Parallele zur Situation des Jahres 1941, die in der Filmankündigung im Presseheft gezogen wird, muss vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs betrachtet werden, dessen Kampfhandlungen sich ab September 1940 auf die Gebiete Libyens und Ägyptens ausweiteten (Piekalkiewicz 1984, 27 f.). Nach kleineren Gefechten an der libysch-ägyptischen Grenze flog Italien Luftangriffe auf britische Grenzposten, ehe die italienische Armee vom durch Italien kontrollierten Libyen aus in das trotz der Unabhängigkeitserklärung faktisch weiterhin unter britischem Einfluss stehende Ägypten einmarschierte. Benito Mussolini zielte darauf ab, den Suezkanal einzunehmen und nicht nur das italienisch besetzte Ostafrika mit dem seit 1934 kolonialisierten Italienisch-Libyen zu verbinden, sondern «ein Weltreich vom Brenner über den Suezkanal bis zum Indischen Ozean» (*Wiener Zeitung*, 23.05.2015) zu erschaffen. Nachdem die zunächst erfolgreich agierenden Italiener im Oktober mit dem Angriff auf Griechen-

land eine neue Front eröffnet hatten, gerieten sie zunehmend in die Defensive. Ab Februar 1941 stationierte das Dritte Reich deutsche Truppen in Tripolis, die anfangs lediglich der Verteidigung des italienischen Bündnispartners dienen sollten. Ab März 1941 schlugen die deutschen Truppen unter der Führung des Generalfeldmarschalls Erwin Rommel jedoch den Kurs einer offensiven Kriegsführung ein (vgl. Piekalkiewicz 1984, 36 ff.). Frei nach dem arabischen Sprichwort «Der Feind meines Feindes ist mein Freund» (Cao-Van-Hoa 1990, 1) werden die Ägypter im deutschsprachigen Presseheft zum Film *LASHIN* als Feinde Großbritanniens zu Freunden stilisiert. So fällt auf, dass die Ägypterinnen und Ägypter als modern dargestellt werden, etwa wenn zu lesen ist, «durch europäische Beispiele» lerne «die männliche Jugend Ägyptens eine andere Stellung der Frau in der Ehe kennen und schätzen und verzichte freiwillig auf die gestattete zweite, dritte und vierte Gattin» (Ufa Bild- und Textinformation zum Film *VERRÄTER AM NIL*, Sommer 1941, 2). Diese Beschreibung ist aufgrund dessen bemerkenswert, dass es zur Zeit des Dritten Reiches üblich war, manche Ausländer als barbarisch oder kindlich zu bezeichnen, wie ich später anhand des Films *DURCH DIE WÜSTE* (Johann Alexander Hübler-Kahla, D 1936) erläutern werde. Für die Rezeption in Deutschland mag es eine große Rolle gespielt haben, dass sich der Krieg gegen Großbritannien nicht bloß auf das ferne Nordafrika beschränkte, sondern in Europa durch die wechselseitigen Luftangriffe erfahrbar war, unter denen im Juni 1941, als *LASHIN* in die Kinos des Dritten Reichs kam, die Bevölkerungen Frankfurts, Mannheims, Heidelbergs, Glasgows und der Westküste Schottlands zu leiden hatten (vgl. NZZ, 06.05.1941).

Bei der Programmierung des Films mag ebenfalls eine Rolle gespielt haben, dass die Briten im Jahr 1941, als *VERRÄTER AM NIL* in verschiedenen deutschen Städten anlief, durch Luftangriffe schwere Schäden in Bremen, Frankfurt a. M. und Düsseldorf verursachten (vgl. *Der Spiegel*, 25.04.2015). Den Zusammenhang zwischen dem antibritischen, propagandistischen Kontext der Filmankündigung, dem nahezu zeitgleich stattfindenden Nordafrikafeldzug und dem Luftkrieg zwischen Großbritannien und Deutschland werde ich im Zuge der Analyse der transnationalen Rezeption des Films thematisieren. An dieser Stelle möchte ich lediglich festhalten, dass die Filmrezeption, die in Ägypten vor dem Hintergrund der Spekulationen über die Zensur und die instabile, innenpolitische Lage geschah, im Dritten Reich unter anderen Vorzeichen stattfand. Die unterschiedlichen Ausführungen zur Zensur des Films *LASHIN* weisen zudem darauf hin, dass die genauen Umstände 1938 in Ägypten nicht benennbar waren und erst nach dem Sturz des Königs im Jahr 1952 offiziell geäußert werden konnten. Potenziell gilt es zu berücksichtigen, dass 1952 unter

Ministerpräsident Gamal Abdel Nasser und Mitte der 1990er-Jahre, als während der Regierungszeit des Staatspräsidenten Hosni Mubarak die Publikation *Égypte, 100 ans de cinéma* von Magda Wassef herauskam, ebenfalls enge Grenzen dessen, was sag-, sicht- und darstellbar war, existierten.

Die ursprüngliche Fassung des Films LASHIN wurde, wie erwähnt, nach einer einzigen Vorführung am 17. März 1938 verboten, und alle Kopien dieser Schnittfassung wurden vernichtet. Da der Film also einer «conspiration du silence» (Ramzi 1995, 146) zum Opfer fiel, vermute ich, dass keine Rezension über die unzensurierte Version veröffentlicht werden konnte. So beziehen sich alle arabisch-, deutsch- und englischsprachigen Filmkritiken, die mir vorliegen, auf neuere Schnittfassungen, die ab dem 14. November 1938 in den ägyptischen Filmtheatern und ab dem 10. Juni 1941 in den Kinos des Dritten Reichs zu sehen waren. Meine eigenen Betrachtungen zum Film basieren auf der arabischsprachigen Youtube-Version des Films, die mir in übersetzter Fassung vorliegt sowie auf der ebenfalls arabischsprachigen 35-mm-Filmkopie, die deutsche Untertitel enthält und im Berliner Bundesarchiv Film lagert. Beide Fassungen sind, von kleinen Änderungen im Schnitt abgesehen, identisch. Über die Originallänge des Films LASHIN vor der Zensur und über die Dauer der Fassung, die ab 14. November 1938 in Ägypten in den Kinos lief, liegen mir keine Informationen vor. Ich vermute aber, dass der bei Youtube einsehbare Film, der eine Länge von einer Stunde und vierzig Minuten aufweist, nahezu der Fassung entspricht, die am 17. November 1938 im Kino Studio Misr zur Erstaufführung gelangte. Die deutsche Fassung, die im Berliner Bundesarchiv vorhanden ist, besteht aus 10 Rollen, die jeweils etwa 10 Minuten lang sind, und ist somit gleich lang wie die Youtube-Version. Der Vorspann des Films verrät die Provenienz der Filmkopie: «Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik». Marianne Ebbers vom Berliner Bundesarchiv Film klärte mich darüber auf, wie es zu diesem Vorspann kam (Briefwechsel Marianne Ebbers – Henriette Bornkamm, 05.11.2018): Eine Nitrokopie des Films sei 1938 in das 1935 neu gegründete Berliner Reichsfilmarchiv gelangt, dessen Bestände nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs von sowjetischen Truppen sichergestellt worden seien. 1955 gab die Sowjetunion die Bestände, die sich auf dem Gebiet der DDR befanden, zurück. Die Filme, darunter auch eine Nitrokopie des Films LASHIN, gingen in den «Filmstock» des im gleichen Jahr gegründeten Staatlichen Filmarchivs der DDR ein. 1971 ließ das Staatliche Filmarchiv daraus ein kombiniertes Dub- und Tonnegativ ziehen, aus dem 1995 die bis heute existierende Kopie hergestellt wurde. Nach der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten wurden die Bestände des Staatlichen Filmarchivs der DDR in das Berliner Bundesarchiv Film eingegliedert.

Hinweise auf eine Kinoauswertung des Films in der DDR, etwa im Rahmen der «VAR[Vereinigte Arabische Republik]-Filmwochen» (*Neue Zeit*, 14.06.1963) genannten ägyptischen Filmtage, die ab 1963 in unregelmäßigen Abständen in Berlin stattfanden, habe ich keine gefunden. Marianne Ebbers schreibt, sie könne sich vorstellen, dass das Staatliche Filmarchiv den Film im Camera, dem offiziellen Archivfilmtheater der DDR, vorgeführt habe oder ihn zur Vorführung in Filmclubs verlieh. Die Angaben von Ebbers deuten darauf hin, dass die Filmfassung, die im Dritten Reich in den Kinos lief, bis auf den Vorspann mit jener im Filmarchiv identisch ist. Genauer ist allerdings nicht bekannt.

Ebenfalls unklar ist, ob der Film in der Schweiz gezeigt wurde. Eine Anzeige des Resta-Filmverleihs aus dem Jahr 1941 wirbt dafür, den Film im Verleihprogramm zu haben (vgl. *Der Schweizer Film* 1941/42). Darüber hinaus habe ich keine Hinweise auf Filmvorführungen in der Schweiz gefunden. Lediglich aus dem Nachbarland Liechtenstein habe ich Werbeanzeigen entdeckt, die darauf hinweisen, dass LASHIN auf Ägyptisch mit deutschen Untertiteln unter dem Titel VERRÄTER AM NIL im August 1946 im Tonkino Vaduz und zwischen 30. Januar bis 2. Februar 1947 im Kino Freiendorf in Mauren zu sehen war (vgl. *Liechtensteiner Vaterland*, 10.08.1946; vgl. *Liechtensteiner Vaterland*, 30.01.1947). Rezensionen aus Liechtenstein habe ich wiederum keine aufspüren können. So beschränke ich mich auf die Untersuchung des stimmungshaften Erlebens des Films LASHIN im transnationalen Raum Ägypten-Deutschland.

2 «Dynamische Differenzen» in der transnationalen Rezeption

2.1 Haremsdarstellungen: Zwischen märchenhaftem und authentischem Erleben

Eva Maria Ernst, die LASHIN bei seinem Erscheinen für das deutschsprachige Branchenblatt *Der Film* rezensiert, schwärmt:

Wir sehen eine bunte Märchenwelt, eine Fülle zauberhafter und zauberhaft beleuchteter Schauplätze, lassen uns von fremdartig schönen Frauen begeistern und lauschen seltsam angerührt der musikalischen Untermalung. [...] Für uns ist das Geschehen von dem Reiz der unbekannten Ferne überstrahlt, der groß und nachhaltig ist [...].
(Ernst, *Der Film*, 14.06.1941)

Ernsts Schilderungen legen nahe, dass die Assoziation mit dem Märchenhaften durch die Harems evoziert wird, die einen regelmäßig in LASHIN

wiederkehrenden Schauplatz der Handlung darstellen. Das Wort Harem leitet sich vom arabischen Wort **حرام** ab, das wörtlich übersetzt «heilig», «verboten», «Tabu» (Schneider 2011, 108) bedeutet:

Ein harām ist auch ein heiliger Ort, zu dem der Zutritt verboten oder wenigstens kontrolliert ist. Der Ausdruck wird für Moscheen und andere sakrale Räume benutzt, besonders für die heiligsten Stätten des Islams wie Mekka und Medina. Zugleich leitet sich davon der Begriff des Harems ab, desjenigen Teils des Wohnhauses, der den Frauen der Familie vorbehalten ist. (ebd.)

Bei einem Harem handelt es sich also um den traditionell durch einen Eunuchen oder einen männlichen Familienangehörigen bewachten Teil eines Palastes oder eines Hauses, in dem Frauen und Kinder lebten. Der Harem stellte keine Erfindung der Araber dar. Bereits in präislamischer Zeit gab es in China und im Byzantinischen Reich Herrscher, die eine Vielzahl an Ehefrauen und Konkubinen in einem eigens dafür vorgesehenen Teil ihres Palasts beherbergten (vgl. Marzolph/van Leeuwen 2004, 583). Im Zeitalter der arabischen Expansion kopierten die Araber dieses System. Vermutlich entwickelte sich das arabische Haremssystem zur Zeit der Abbasiden-Kalifen, die ab dem 8. Jahrhundert von Bagdad aus weite Teile der arabischen Welt regierten. Im Osmanischen Reich spielte der Harem bis ins Jahr 1909, als der letzte osmanische Sultan Abdülhamid II. ins Exil geschickt und sein Harem aufgelöst wurde, eine Rolle (vgl. Gost 1993, 246). Auch Angehörige der Oberschicht besaßen im Osmanischen Reich eigene Frauenwohnbereiche (vgl. Marzolph/van Leeuwen 2004, 583 f.). Diese wurden durch Ehefrauen, weibliche Familienangehörige und Kinder bewohnt und fielen bescheidener aus als die Harems der Herrscher, die Hunderte bis Tausende Sklavinnen beherbergten. An Letztere dachte die europäische Öffentlichkeit, wenn sie sich den Harem als einen Ort vorstellten, an dem junge hübsche Frauen in orientalischer Pracht lebten und grenzenlose Sinnesfreuden versprachen. Die Obsessionen, die die Europäerinnen und Europäer hinsichtlich des Harems entwickelten, fußten auf den Erzählungen aus *Tausendundeiner Nacht*, in denen sexuell freizügige Sklavinnen vorkommen. Die Geschichten waren durch Legenden, die sich um die Harems arabischer, persischer und osmanischer Herrscher rankten, inspiriert (vgl. Oudadene 2013, 82). Sie zirkulieren, seit sie im 18. Jahrhundert ins Französische übersetzt worden waren, auch in Europa (vgl. Walther 200, 54). So ist davon auszugehen, dass die «fremdartig schönen Frauen» des Films LASHIN Eva Maria Ernst an die berühmte Geschichten-sammlung erinnerten, während der ägyptische *Al-Ahram*-Rezensent Zakariya al Sharbini (DMG Zakarīyā aš-Šarbīnī) die Inszenierungen der Frau-

engemächer als authentisch erachtete. Diesen Eindruck macht er anhand der unterschiedlichen Stimmungen in den Harems Lashins und des Sultans fest, wenn er schreibt:

Es muss außerdem erwähnt werden, dass es Fritz Kramp gelungen ist, den einzelnen Szenen die passende Stimmung zu verleihen. Dies zeigt sich, wenn man die Atmosphäre im Harem des Sultans mit der im Harem des Heeresführers Lashin vergleicht. Das Ambiente im Harem des Sultans wirkte traditionell und offiziell, im Harem des Lashin war die Stimmung ausgelassen und volkstümlich.
(al Sharbini, *Al Ahram*, 17.11.1938)

Eine solche Differenzierung findet bei Ernst und den anderen deutschen Rezensenten keine Erwähnung. Da mir insgesamt nur zwei arabischsprachige Filmkritiken zu LASHIN vorliegen und al Sharbini nicht näher darauf eingeht, warum er den einen Harem als «traditionell und offiziell», den anderen hingegen als «ausgelassen und volkstümlich» empfindet – im Übrigen Aspekte, die der *Al-Ithnayn*-Rezensent gar nicht erwähnt –, werde ich im Folgenden eigene Betrachtungen dazu anstellen, wie Frauen und ihre Aufenthaltsbereiche in LASHIN inszeniert sind. Davon ausgehend werde ich Rückschlüsse darauf ziehen, was al Sharbini im Film als Wirklichkeitsgetreu erschienen sein mag. Mit der Analyse der Blickrichtungen der Bewohnerinnen der unterschiedlichen Harems im Film LASHIN beginnend, werde ich im Anschluss darauf zu sprechen kommen, in welchem Maße sich die Frauen im Film verbal selbst ermächtigen.

Als die Bewohnerinnen des Harems im Hause Lashins erstmals in Erscheinung treten, blicken sie durch ein einen Spalt breit geöffnetes Fenster auf das Getümmel der darunterliegenden Gasse und kommentieren die geplante Hinrichtung des weisen alten Mannes Batani, dessen Ankündigung in einem Gegenschuss, der die Boten des Sultans zeigt, präsentiert wird. So sehen die Zuschauerinnen und Zuschauer das Geschehen für einen Augenblick aus der Perspektive der Frauen. Wenn Lashins Harem etwa zehn Filmminuten später zum zweiten Mal Schauplatz der Handlung ist, spähen die Harems-Bewohnerinnen durch das geschlossene Gitter auf die Gasse, um die sehnsüchtig erwartete Rückkehr Lashins aus dem Krieg mitzuverfolgen. Wenn die Kamera beide Male die Perspektive der Frauen einnimmt, werden die Bewohnerinnen einen Moment lang als aktiv Sehende inszeniert.

Den Sultans-Harem erblickt das Publikum zunächst durch ein Maschrabiyya genanntes Holzgitter, das den Frauenbereich eines Hauses vom Wohnbereich der Männer abtrennt. In einer Kombination aus Schwenk und Ranfahrt der Kamera wandelt sich die durch das Gitter gefilmte Totale in eine amerikanische Einstellung und simuliert so den voyeuristi-



11 a–b LASHIN (Fritz Kramp, ET 1938): Unterschiedliche Blickführungen. a: Frauen aus Lashins Harem als aktiv Sehende und Handelnde inszeniert; b: Frauen im Harem des Sultans werden als Objekte dargestellt

schen Blick des Sultans, Eunuchen oder eines anderen männlichen Palastbewohners. Während der Harem Lashins als durchlässiger Raum, der von Subjekten bewohnt wird, charakterisiert ist, gleicht der Wohnbereich der Frauen des Sultans, die nicht durch die Gitter gefilmt werden und nicht zurückschauen, einem undurchdringbaren Raum, einem Gefängnis. Der Film stellt also dar, dass – entgegen abendländischer und US-amerikanischer Klischees – eine Bandbreite unterschiedlicher Harems existierte. Ich vermute, dass dies einer der Aspekte war, der den Kritiker al Sharbini dazu bewog, die Haremsdarstellungen als authentisch zu erachten.

Für das deutsche Publikum mögen die Harems im Film eine besondere Attraktion dargestellt haben. Schließlich war der Besuch von Harems westlichen Männern streng verboten. Dies befeuerte die Fantasien, die sich um diesen Ort rankten. Der Völkerkundler Ewald Banse, dessen Ehefrau in unterschiedlichen Harems zu Gast sein durfte, berichtet 1926 aus zweiter Hand: «Der Europäer ist im Osten von so vielen Dingen enttäuscht, er würde es von nichts mehr sein als vom Harem, wenn er – hineinkäme [...]» (Banse 1926, 171). Da männlichen Europäern der Zutritt streng verboten war, stellten die Maschrabiyyen – die bereits o. g. traditionellen Holzgitter –, die den Frauenwohnbereich im Film von der Außenwelt oder vom Männerwohnbereich abschotten, bereits seit Jahrzehnten ein beliebtes Motiv europäischer Fotografen dar:

Die Maschrabiyya hat die Fotografen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ungemein fasziniert, wobei sie diese häufig in widersprüchlicher, ja widersinniger Weise eingesetzt haben. Für sie repräsentierte der Holzkерker das mittelalterliche Kairo, das Kairo aus Tausendundeiner Nacht. Die Aufnahmen hatten nicht das Ziel, das tatsächliche Leben der ägyptischen Bevölkerung zu zeichnen, sondern die Vorurteile und Phantasmen der immer zahlreicher ankommenden westlichen Touristen effizient zu bedienen. Die

Maschrabiyya wird in der Touristenfotografie zu einem Ort der forcierten Kommunikation, bei der immer wieder versucht wird, die Grenze zwischen innen und außen zu überwinden, um mindestens etwas von dem erahnen zu lassen, was sich hinter dem architektonischen Schleier in der dem westlichen Besucher entzogenen, geheimen Welt der ägyptischen Gesellschaft angeblich abspielte. (Thürlemann 2016, 9f.)

So mögen auch die Maschrabiyyen in LASHIN die deutschen Filmkritikerinnen und -kritiker Georg Herzberg und Eva Maria Ernst dazu angeregt haben, sich von der «reizvollen Vielgestalt orientalischen Lebens» (Herzberg, *Film-Kurier*, 11.06.1941) und von «der bunten Märchenwelt» (Ernst, *Der Film*, 14.06.1941) verzaubern zu lassen. Die historische Orient-Darstellung im Film, dessen Handlung lose in die Übergangszeit zwischen dem Abbasiden- und Mamelucken-Zeitalter eingebettet ist, entsprach vermutlich recht genau den Vorstellungen eines zeitlosen Orients, mit denen die Deutschen zu jener Zeit, Banse zufolge, von klein auf vertraut waren:

Wieviele Tausende fränkischer Knaben und Mädchen, Männer und Frauen sehnen sich täglich nach dem Märchentraume des Orients! Sitzen mit heißen Köpfen über den Wundern jener alten Sagen, starren über das Buch hinaus in die Zimmerecken [...]. Wie wenige mögen Vergleiche angestellt haben, zwischen dem Märchenmorgenlande und dem wahren Orient, dem heutigen Orient. Manchen widerfährt das Glück – nein die Enttäuschung, einmal in den Osten zu kommen [...]. Fast aber auch fast alle kommen entsetzlich ernüchtert wieder. Staub, Dreck, Gestank, Elend, Betrügereien, Gluthitze, Beschwerlichkeiten, Ungeziefer, schlechte Speise und Trank, das und noch mehr ist ihnen zuteil geworden, und sie lächeln fortan erhaben über die Märchen und bemitleiden die Märchenleser. (Banse 1926, 265)

Da LASHIN prächtige Harems mit jungen hübschen Sklavinnen zeigt, blieb die von Banse geschilderte Ernüchterung beim Kontakt mit dem Orient durch den Film wahrscheinlich eher aus. Wenn Herzberg, der mittels des Films einen Blick in einen Harem tun darf, in dem «schöne Frauen [versuchen,] sich die Zuneigung der Haremsbesitzer zu erlangen und zu erhalten» (Herzberg, *Film-Kurier* 11.06.1941), oder Ernst wie erwähnt von den «fremdartig schönen Frauen» schwärmt, dann scheinen sich die Klischeevorstellungen seitens der Filmkritik mit der Art und Weise im Einklang zu befinden, wie der Film den Harem präsentiert. Die stimmungshaften Unterschiede zwischen den Harems, die den Deutschen nicht auffielen, den *Al-Ahram*-Kritiker al Sharbini jedoch affizierten, manifestieren sich auch auf auditiver Ebene, worauf ich im Folgenden etwas näher eingehen möchte.

Die Filmwissenschaftlerin Britta Sjogren befasst sich in ihrer Monografie *Into the Vortex* (2005) mit geschlechtsspezifischen Darstellungen im Tonfilm. Ausgehend von einem Close Reading der Schriften berühmter Feministinnen, wie Kaja Silverman, Mary Ann Doane und Tanja Modleski, kritisiert sie das Primat des Bildes in der feministischen Filmtheorie und vertritt die These, dass der Einsatz weiblicher Voice-over-Stimmen den weiblichen Figuren die Möglichkeit böte, ihre Subjektivität auszudrücken. Dies wäre, so die anerkannten Feministinnen, deren Texte sie analysiert, hingegen aufgrund männlich codierter Darstellungs- und Ausdrucksarten in Filmen eingeschränkt. Um jene Idee zu überprüfen, untersucht Sjogren Hollywood-Filme der 1940er-Jahre mit markanten weiblichen (Voice-over)-Stimmen, um danach fragen, welche geschlechtsspezifischen Ausdrucksweisen vorkommen. Ihre Analyse führt sie zum Schluss, dass sich die Geschlechtsunterschiede nicht automatisch auflösen würden, wenn Frauen ihre Stimme erheben. Vielmehr, so Sjogren, ließen sich psychoanalytische, narratologische und diskursive Widersprüche in den von den weiblichen Figuren gesprochenen Texten erkennen. Um diese auszuloten, formuliert Sjogren das Konzept der «Middle Voice»:

A grammatical and literal voice, the middle voice articulates clearly the strong coexistence of contradictory «subjectivities». Indeed, it leads at the limit, to a kind of a redefinition of subjectivity itself, for it opens onto possible ways of subjectivity within what we «normally» think as «the place of the object», by demonstrating agency with both the space of «interiority» and the «passive» voice. [...] As opposed to an expressively active/passive split, where «either the subject or object remains outside the action», in «the middle voice the distinction is obliterated».

(Sjogren 2005, 71)

Indem Sjogren diese Dynamik akzentuiert, schlägt sie einen neuen Weg ein, mit dem sie die häufig einseitige, pessimistische Sicht überwinden will, dass die androzentrische Perspektive in Hollywood-Filmen weibliche Stimmen dominiere und versuche, diese zum Verstummen zu bringen. Jene Stoßrichtung scheint mir auch für die Analyse von LASHIN interessant. So werde ich die unterschiedlichen Arten, wie sich Frauen im Film zu Wort melden, mit Sjogrens These konfrontieren, um daraus Rückschlüsse auf das stimmungshafte Wirken der Dialoge zu ziehen.

In den Harems Lashins und des Sultans finden Gespräche zwischen Frauen untereinander sowie Gespräche zwischen Männern und Frauen statt. Sind die Frauen unter sich, differieren die Unterhaltungen in den verschiedenen Harems weniger in quantitativer als in qualitativer Hinsicht. Die Frauen im Harem des Sultans scheinen es aufgegeben zu haben, sich dem Willen des Herrschers zu widersetzen. Sie fallen sich ins Wort,

mokieren sich übereinander und verbalisieren ihre Resignation. Indem sie ihre Ohnmacht gegenüber den sexuellen Übergriffen des Sultans thematisieren, drücken sie Subjektivität aus, verharren dennoch, da es beim Lamento bleibt, in der Opferrolle. Betritt der Eunuch Qaishar den Raum, so verstummen die Frauen, um die Befehle, die der oberste Haremswächter mit hoher Stimme, aber in barschem Tonfall erteilt, entgegenzunehmen. Die Figur des Eunuchen stellt überhaupt einen interessanten Grenzfall in Sachen Geschlecht und Stimme dar. Aufgrund seiner hohen Stimme verfügt der Eunuch über ein weibliches Attribut. In seiner Rolle als Handlanger des Sultans setzt er diese ein, um über das Einhalten der patriarchalischen Ordnung zu wachen. Als Eunuch ist er einerseits Opfer der Umstände, also selbst Objekt, degradiert nun aber, gemäß seiner Position im höfischen Machtgefüge, die Frauen zu Objekten und wird dadurch zum Subjekt. Somit stellt seine Existenz ein Exempel der Auflösung klarer Grenzen zwischen Subjekt und Objekt dar, die Sjogren am Voice-over festmacht. Die gerade beschriebene Dynamik eignet sich meiner Ansicht nach allerdings über die Betrachtung der Voice-over hinaus, um die Trennung zwischen aktiv und passiv zugunsten komplexer Interaktionsformen zwischen den Geschlechtern zu suspendieren. Ähnlich wie der Eunuch nehmen auch die Sklavinnen im Sultans-Harem eine ambivalente Position ein, wenn sie, die selbst Sklavinnen sind, den Körper der neu ankommenden Kriegsgefangenen Kalima begutachten und sie aufgrund ihrer Magerkeit verspotten. Der Objektcharakter von Eunuchen, die ebenfalls Sklaven waren, aber bisweilen über sehr viel Macht verfügten, äußerte sich darüber hinaus darin, dass sie traditionell aus dem Ausland, etwa dem Sudan, Abessinien oder aus slawischen Ländern stammten (vgl. Marzolph / van Leeuwen 2004, 548). Die Kastration sollte gewährleisten, dass die Eunuchen die Frauen des Herrschers in jeder Situation überwachen konnten, ohne sich diesen körperlich annähern zu können und zu einem Rivalen zu werden, da die Nachkommenschaft stets eindeutig gesichert sein musste. Und auch der Status des Ausländers – isoliert und in einem fremden Land – muss ein Schutz davor gewesen sein, dass ein Sklave die Macht eines Herrschers gefährden oder gar übernehmen würde. Die Figur des Eunuchen überschreitet also nicht nur die Grenzen des Geschlechts, sondern auch die der Volkszugehörigkeit.

Anders als die Frauen im Sultans-Harem scheinen die Frauen im Haus Lashins eine Gemeinschaft zu bilden, etwa wenn sie dem Feldherrn aus Freude über seine Rückkehr zusammen ein Banner nähen. Obwohl die Frauen um die Gunst des attraktiven Mannes buhlen, verleitet die Konkurrenzsituation sie nicht dazu, einander feindselig zu begegnen. Nur wenn der Eunuch die Frauen auslacht, als sie enttäuscht sind, scheint er eine ähn-

liche Position im heimischen Machtgefälle einzunehmen wie der Eunuch Qaishar im Harem des Sultans. Doch im Gegensatz zu diesem ist er nicht intrigant und herrscht die Frauen auch nicht an. Dass die Frauen in Lashins Harem keinerlei emanzipatorische Ansprüche geltend machen, mag eventuell damit zusammenhängen, dass sie sich – vielleicht, weil ihnen auch Subjektivität zusteht – mit ihrer Sklavinnen-Rolle abgefunden haben. Auch sie verharren in einem Zwischenstadium zwischen aktiv und passiv und befinden sich somit auf einem imaginierten Aktiv-Passiv-Kontinuum zwischen den schicksalsergebenen Haremsdamen des Sultans und der Kriegsgefangenen Kalima, die sich in mehreren Dialogszenen entschieden und schlagfertig den Annäherungsversuchen des Sultans widersetzt.

Lashin überreicht dem Sultan nach seiner Rückkehr aus dem Krieg die junge hübsche Gefangene Kalima als Geschenk. Sie wird als tugendhafte Schönheit dargestellt, die sich trotz Schüchternheit und edler Zurückhaltung zu helfen weiß. Der Herrscher wird – mit seinen leuchtenden Augen und seinem permanenten Interesse für junge Frauen, bei gleichzeitigem Desinteresse für seine eigentliche Aufgabe der Führung des Landes – als alternder Lüstling gezeigt. Er findet Gefallen an Kalima und nimmt sie in seinen Harem auf. Der verbale Disput zwischen der jungen Frau und dem Sultan beginnt während einer Bauchtanz-Vorführung im Harem. Beim ersten verbalen Annäherungsversuch fragt er Kalima, ob sie schüchtern sei, worauf sie erwidert, dass sie zum ersten Mal mit einem Fremden spreche. Der Sultan erlaubt ihr zu sprechen und fordert sie auf, ihm zu sagen, wie sehr sie ihn liebe und bewundere. Kalima antwortet, er müsse ihr Zeit geben, sie kenne ihn noch nicht gut. Daraufhin behauptet der Sultan, er hingegen liebe sie wegen ihrer Augen, ihrer Lippen und ihres Körpers. Indem er sie auf ihre äußere Erscheinung reduziert, degradiert er Kalima zum Objekt der Begierde. Kalima rennt davon und entzieht sich der ihr zugedachten, passiven Rolle. Sie wird allerdings rasch wieder vom Eunuchen eingefangen. Der Sultan betritt in der nächsten Szene Kalimas Schlafgemach, um sie zur Rede zu stellen. Kalima hält an dieser Stelle ein Plädoyer gegen die Polygamie und für die gegenseitige monogame Liebe von Mann und Frau. Der Sultan behauptet daraufhin, er würde sie lieben und will sie umarmen. Die junge Frau sagt, dass sie ihn hasse, stößt ihn zurück und rennt davon. Der Sultan schreit: «Keine hat sich je beschwert, sie lieben mich alle.» Kalima entgegnet, sie liebten ihn nicht, sondern hätten Angst vor ihm und seien habgierig, sie aber sterbe lieber, als ihm zu gehören. Dann sagt sie, sie sei seine Sklavin, und fragt, wie sie ihn lieben könne, wo er sie doch gefangen halte. Darauf erwidert der Sultan, er werde ihr beibringen, was der Unterschied zwischen dem Harem und einem richtigen Gefängnis sei, und lässt sie in den Kerker stecken.

In der geschilderten Szene agiert Kalima als Wortführerin weiblicher Selbstbestimmung und unterscheidet sich somit von den meisten Frauen des Sultans-Harems, die die Stimme zwar häufig erheben, aber nichts sagen, was die Grenzen der ihnen zugeteilten Rolle sprengen würde. Der Name Kalima enthält übrigens die drei charakteristischen Konsonanten **كلم**, übersetzt KLM, die die Wortwurzel der Bezeichnung für Wort, das auf Arabisch **كلمة** (DMG Kalima) heißt, bilden (Krahl 1993 [1964], 459). Der Name der Protagonistin Kalima heißt wörtlich übersetzt treffenderweise wortgewandt. Somit ist ihre Rolle als Wortführerin ihres Geschlechts bereits im Namen angelegt. Leider äußern sich weder die ägyptischen noch die deutschen Kritiker darüber, wie sie Kalimas emanzipatorische Bestrebungen wahrgenommen haben. Im Presseheft der Ufa werden immerhin die rezenten Umwälzungen im Geschlechterverhältnis in Ägypten thematisiert:

Der Liebeskonflikt der Handlung, die die Abwehr eines feindlichen Angriffs im 12. Jahrhundert zeigt, entsteht aus der damaligen Stellung der Frau, die nicht Gefährtin, sondern nur Liebesobjekt des Mannes ist. Das hat sich erst in der jüngsten Zeit grundlegend geändert: durch europäische Beispiele lernte die männliche Jugend Ägyptens eine andere Stellung der Frau in der Ehe kennen und schätzen und verzichtete vielfach freiwillig auf die gesetzlich gestattete zweite, dritte und vierte Gattin. Und die Mädchen erwarben sich durch Schulbildung und Teilnahme an den nationalen und wirtschaftlichen Interessen des Landes die Fähigkeit, wirkliche Gefährtinnen der Männer zu werden. Die Gitter des Harems sind gefallen.

(Ufa Bild- und Textinformation zum Film *VERRÄTER AM NIL*, Sommer 1941, 2)

Diese Hintergrundinformation über den Wandel der Geschlechterrollen taucht in keiner Rezension auf. Ich nehme an, dass das daran liegt, dass die Schreibenden jenes Wissen über das damalige, zeitgenössische Ägypten nicht mit dem Historienfilm in Verbindung brachten. Ob die Vertreterinnen der ägyptischen Frauenbewegung bestätigen würden, dass die weibliche Emanzipation durch europäische Vorbilder angeregt war, bleibt dahingestellt. Es existierten jedenfalls zahlreiche Emanzipationsbewegungen, die zwar durch den Kontakt zu Europäer*innen beeinflusst, allerdings eher antieuropäisch eingestellt waren. So etwa die Gemeinschaft der muslimischen Damen (DMG *Ġamāʿat as-Sayyidāt al-Muslimāt*), die 1936 durch Zainab al-Ghazali (DMG *Zaynab al-Ġazālī*) gegründet wurde (vgl. Nowaira 1998, 244f.). Al-Ghazali ermutigte Frauen, die Schule zu besuchen, den Koran zu studieren und sich am öffentlichen Leben zu beteiligen. Sie war eng mit dem Gründer der Muslimbruderschaft, Hassan al Banna, befreundet und verbreitete so erfolgreich dessen Ideale eines

muslimischen Ethos der Selbstaufgabe und Hingabe an gesellschaftliche Pflichten, dass al Banna ihr schließlich die Leitung der Muslimschwesternschaft übertrug. Und bereits 1919 nahm eine bekannte Frauenrechtlerin namens Huda Shaarawi (DMG Hudā Šaʿrāwī) bei den Frauenprotesten im Zuge der ägyptischen Revolution, als Frauen der Oberschicht gegen die britische Besatzung und für die nationale Unabhängigkeit demonstrierten, eine Führungsrolle ein (vgl. Shaarawi/Badran 1986, 112 ff.); sie wurde 1920 zur Präsidentin der neugegründeten Frauenvereinigung der nach der Unabhängigkeit Ägyptens strebenden Wafd-Partei (vgl. Ennaji et al. 2009, 35).

Wie ein Echo dieser emanzipatorischen Bestrebungen in der Gesellschaft erscheint die verbale Schlagfertigkeit Kalimas in LASHIN. Auch die Aktivität und Eloquenz der Haremsdamen steht in scharfem Kontrast zur Darstellung stummer Konkubinen im Hollywood-Film MOROCCO (Joseph von Sternberg, USA 1930). Der Literaturwissenschaftler Hassane Oudadene schreibt über die weiblichen Figuren in MOROCCO:

Broadly, the fact that these veiled figures place an enigma along the storyline is inferred through the nature, inside the narrative, of the Moroccan female character as still, silent, unnamed, and most often distanced from the close-ups. She simply appears and reappears, or rather shallow-focused on, in weird gazes. Nonetheless, the movie sequences contain other scenes where the Moroccan woman is more visibly portrayed in longer close-ups, heard voice and more lively action; these advantages, however, are offered to her at the expense of her subservient role as a prostitute. (Oudadene 2013, 86)

Vor diesem Hintergrund könnte Eva Maria Ernsts Äußerung, LASHIN markiere eine «Abkehr vom amerikanischen «Kitsch»» (Ernst, *Der Film*, 14.06.1941), zu verstehen sein: Denn die Orient-Fantasien des westlichen Publikums, die durch Hollywood-Filme wie MOROCCO oder THE SHEIKH (DER SCHEICH, George Melford, USA 1921) eine sehr konkrete bildliche Ausgestaltung erhalten hatten, werden in LASHIN nur zu einem gewissen Grad bedient, zum Teil aber auch gebrochen. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn einzelne Frauen, wie Kalima oder die Haremsvorsteherin, die ihr zur Flucht verhilft und dafür mit dem Leben bezahlt, als Individuen dargestellt werden, die zwar durch patriarchalische Gesellschaftsstrukturen geprägt sind, sich dennoch aktiv mit diesen auseinandersetzen und gegen sie aufbegehren.

Abschließend lässt sich sagen, dass die Harems im Historienfilm LASHIN vermutlich sowohl dem Bild entsprachen, das sich westliche Zuschauer von diesen machten, als auch mit dem Bild korrespondierten, das Ägypterinnen und Ägypter von den Harems der mittelalterlichen Herr-

scher konstruierten. Die Vorstellung eines märchenhaften Harems, in dem Sinnesfreuden gefrönt werden kann, erfüllt sich im Film, selbst wenn der Sultan von Kalima nicht erhört wird, auf visueller Ebene. Das Kinopublikum kann sich, wie es die Kommentare Herzbergs und Ernsts nahelegen, vom Anblick der leicht bekleideten jungen Frauen affizieren lassen. Die Wahl der historischen Epoche erwies sich somit im Hinblick auf die westliche Zuschauerschaft als geschickt. Der Film ermöglichte es ihnen, einen Blick in eine fremde Welt zu tun, die ihren Vorstellungen eines exotischen Orients entsprach und sie verzauberte, ohne vollständig die Klischeevorstellungen von einem zeitlosen Orient, die möglicherweise in ihren Köpfen existierten, suspendieren zu müssen.

2.2 Stimmungshaft e Rezeption in Ägypten – die Kluft zwischen hocharabischer und vernakulärer Sprache

Eva Maria Ernst und der ägyptische Filmkritiker Zakariya al Sharbini stimmen in ihrem Urteil überein, dass der Film *LASHIN* in einem starken Kontrast zu US-amerikanischen Orientdarstellungen steht:

Dem Studio Misr ist es gelungen, den perfekten orientalischen Film zu inszenieren, der den Geist des Morgenlands meisterhaft eingefangen hat. Der Film mutet, im Gegensatz zu amerikanischen Filmen über den Orient, durch und durch orientalisch an. Amerikanischen Filme über den Orient mangelt es an echter Orientstimmung, da sie das Morgenland lediglich oberflächlich und stereotyp abbilden.
(al Sharbini, *Al Ahram*, 17.11.1938)

Auch bei seinen Einschätzungen zur authentischen Orientstimmung geht der Kritiker al Sharbini kaum ins Detail. So erachte ich es als aufschlussreich zu analysieren, welche Facetten des Films andere Rezensenten hervorheben. Ein unbekannter Autor in der Zeitschrift *Al-Ithnayn* schreibt: «Manche Dialoge waren Hocharabisch und andere wurden im Dialekt [gesprochen]» (*Al-Ithnayn*, 21.11.1938). Der Kritiker A. P. Parker, hinter dessen Namen sich gemäß der britischen Zeitschrift *Sight and Sound* das Pseudonym eines bekannten Journalisten verbirgt, präzisiert:

LASHEEN [*LASHIN*] was faced with a vexed problem of language. Should it be in «classical» or colloquial Arabic. This is the usual battle of the Classicists versus Modernists in the Moslem World. The film makes a contribution to the discussion by using three forms of speech, classical for dignified scenes, colloquial for using scenes with poor people and middle speech for normal unofficial scenes between educated people. On this score alone, the film must excite comment.
(Parker, *Sight and Sound* 7,28, Winter 1938)

Zum Hintergrund: Ähnlich wie in der Schweiz gibt es in Ägypten eine Situation der Diglossie: Während im arabischen Sprachraum unterschiedliche regionale Dialekte gesprochen werden, die in Aussprache und Satzbau stark vom Hocharabischen abweichen, wird als Schriftsprache die Hochsprache verwendet. Die Diskussion zwischen jenen, die die arabische Sprache bewahren, und jenen die sie modernisieren wollten, die Parker anspricht, lässt sich bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen. Yacub Sarruf, Herausgeber der Zeitschrift *al-Muqtataf*, veröffentlichte 1881 einen mit «al-Luġa al-‘arabiyya wa-n-naġāḥ» («Die arabische Sprache und der Erfolg») überschriebenen Artikel. Darin argumentiert er, die Europäer seien erfolgreicher als die Araber, da die europäischen Schreib- und Umgangssprachen einander ähnlicher seien als die arabischen Dialekte dem Hocharabischen (vgl. Diem 1974, 129). In dem Text präsentiert Sarruf drei Vorschläge, wie sich das Problem beheben ließe. Er regt an, das Arabische durch eine Fremdsprache oder die Schriftsprache durch den Dialekt zu ersetzen. Eine dritte Möglichkeit sieht er darin, die Hochsprache als gesprochene Sprache zu etablieren. In den zahlreichen Briefen von Lesern, die auf Sarrufs radikalen Vorstoß reagierten, fand die Idee, eine Fremdsprache einzuführen, keine, und die Idee, den Dialekt zur allgemeinen Sprache zu erklären, kaum Resonanz. Die überwältigende Mehrheit der Leserbriefschreiber fand indes, Werner Diem zufolge, die Idee überzeugend, die Hochsprache als gesprochene Sprache einzuführen:

Die Argumente, die von den Befürwortern der Hochsprache gebraucht wurden, waren stets dieselben: Kulturelles Erbe, Islam und verbindender Charakter der Hochsprache auf der einen Seite und Inferiorität der Dialekte auf der anderen Seite. (ebd.)

Diesem konservativen Sprachverständnis wurde im frühen 20. Jahrhundert seitens arabischer Literaten widersprochen, als diese begannen, Dialoge der realistischen Literatur in der Umgangssprache zu verfassen (ebd., 97). Im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert hatte sich die Diskussion auch auf das Theater ausgeweitet. Hier sei es die Regel gewesen, die volkstümlichen Figuren in der Umgangssprache sprechen zu lassen, da das Publikum es als gekünstelt empfand, wenn diese Hocharabisch sprachen (vgl. Diem 1974, 102).

Wenn nun der Dialogautor des Films LASHIN, Ahmed Ramy, die sprachlichen Interaktionen zwischen den Figuren im Palast und den Regierungsangehörigen, in denen offizielle Angelegenheiten behandelt werden, in Hochsprache verfasste, während informelle Gespräche in einer Mischform stattfinden und die Angehörigen der Bevölkerung Dialekt sprechen, scheint er sich also einfach der Konvention zu bedienen, die sich für The-

aterstücke, historische Romane respektive die realistische Literatur bereits etabliert hatte. Möglicherweise war diese Art fein ausgearbeiteter Dialoge aber mitverantwortlich dafür, dass der Film LASHIN, Ramzi zufolge, heute als erster realistischer Film Ägyptens gilt (vgl. Ramzi 1995, 144) und dass al Sharbini die Differenzierung zwischen der förmlichen Stimmung im Harem des Sultans und der ungezwungenen Atmosphäre im Harem des Feldherrn Lashin als besonders authentisch erachtete.

Eine Aussage der deutsch-ägyptischen Filmwissenschaftlerin Viola Shafik legt indes die Vermutung nahe, dass die Entscheidung für das Verwenden verschiedener Sprachvarianten auch aus Kalkül gefallen sein könnte. Sie schreibt, dass sich ägyptische Filme schon immer an ein Publikum richteten, das teilweise weder lesen noch schreiben konnte; so «hätte die Verwendung des Hocharabischen finanzielle Einbußen mit sich gebracht» (Shafik 1996, 93). Für sie ist dies der Grund dafür, dass die meisten Filme aus Ägypten ägyptisch-arabische Dialoge enthalten. Diem zufolge lag die Analphabetismus-Rate in Ägypten 1970 bei den 15- bis 24-Jährigen bei 75 %. Er mutmaßt, dass sie bei der älteren Bevölkerung noch höher gelegen habe (vgl. Diem 1974, 10). Der ägyptische Filmkritiker Galal el Charkawi geht in seinem UNESCO-Bericht zum Status quo des arabischen Films, den er in den 1960er-Jahren verfasste, sogar davon aus, dass nur 10 % der arabischen Kinobesucherinnen und -besucher in der Lage gewesen seien, einen hocharabischen Film zu verstehen (vgl. el Charkawi 1963, 36). Da nicht anzunehmen ist, dass die Schulbildung in Ägypten 20 bis 30 Jahre zuvor verbreiteter und qualitativ hochwertiger war, vermute ich, dass die Entscheidung, Teile des Dialogs von LASHIN in der Umgangssprache zu verfassen, auch strategisch wichtig war, um die ägyptischen Massen zu unterhalten. Dies sei dem Studio Misr, so der belgische Journalist Joseph Bruyr, dessen Artikel auf einem Interview mit dem Studio-Mitarbeiter Max Harari basiert, ein echtes Anliegen gewesen:

Non que nous avons voulu en faire une de ces «productions d'art» pour salles confidentielles. Il y a façon, je crois, de satisfaire la foule, tout en lui donnant de belles images et un pathétique récit. (Bruyr, o. J., o. S.)

So sollte das Zielpublikum der Misr-Filme, das der Regisseur Kramp mit 150 Millionen beziffert, nicht nur die 15 Millionen Menschen in Ägypten umfassen, sondern auch jene Palästinas, des Iraks, Persiens, der Türkei, Saudi-Arabiens, des Jemens, Transjordanien, Syriens, des Libanons, Marokkos, Tunesiens, der arabischen Gebiete in Zentralafrika, der syrischen Niederlassungen in Südamerika sowie von Teilen Indiens einschließen (vgl. Kramp, *Film-Kurier*, 09.06.1936). Arthur Settel geht in *Variety* mit einer etwas konservativeren Schätzung von circa 120 Millionen

eines potenziellen Publikums bei arabischen Filmen aus (Settel, *Variety*, 15.06.1938). Dabei scheinen Kramp sowie Settel anzunehmen, dass alle Musliminnen und Muslime der Sprache des Korans mächtig seien. Anders ist nicht zu erklären, dass Kramp auch Persien und Teile Indiens dazu zählt. Da Kramp und Settel die Diglossie-Problematik außer Acht lassen, haftet ihren Vorstellungen etwas Utopisches an. Sie scheinen sich weder darüber im Klaren zu sein, dass die arabischen Dialekte zum Teil so stark voneinander abweichen, dass sich die Menschen verschiedener arabischer Länder nicht ohne Weiteres untereinander verständigen können, noch darüber, dass sich der arabische Sprachraum grob in zwei Dialektfamilien unterteilt: in die des Maschreks und in die des Maghrebs. Der Maschrek umfasst Ägypten, Palästina, Israel, Jordanien, Libanon, Syrien und den Irak. In dieser Region werden arabische Sprachen gesprochen, die einander stärker ähneln als die durch Berbersprachen und das Französische beeinflussten Dialekte des Maghrebs, zu dem die nordafrikanischen Länder Marokko, Algerien, Libyen und Tunesien sowie Mauretanien zählen. El Charkawi zitiert im UNESCO-Bericht Mr. Sayadi, der sich in einer Publikation des Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) zum Risiko des Gebrauchs des ägyptischen Dialekts für den internationalen Vertrieb eines Films zu Wort meldet:

«While many North Africans understand the dialogue in Egyptian films only through the French sub-titles, in spite of their outstanding application» [...], it is none the less a fact, that those who do not know French have, through sheer habit, come to speak good Egyptian. (Sayadi zit. in: El Charkawi 1936, 37)

So entwickelte sich der ägyptische Dialekt, der mittels der Filme zirkulierte, Shafik zufolge, zu einer Art «Lingua Franca der gesamten arabischen Welt» (Shafik 1996, 94). Ehe es so weit war, wurde die Wahl, in LASHIN drei unterschiedliche Sprechweisen einzusetzen, möglicherweise auch aus der Überlegung heraus getroffen, dass der Film nicht nur für die Ägypterinnen und Ägypter, sondern zumindest für die alphabetisierte Bevölkerung anderer arabischer Staaten verständlich sein würde. So verhalf die Entscheidung für den differenzierten Sprachgebrauch dem Film dazu, den authentischen «Geist des Morgenlands» (al Sharbini, *Al Ahram*, 17.11.1938) auszustrahlen, und eröffnete zugleich die Möglichkeit, LASHIN in der gesamten arabischsprachigen Welt zu vertreiben. Allerdings weiß ich nicht, ob das gelang, da ich, anders als bei WEDAD, keine Angaben darüber finden konnte, dass der Film im großen Stil in anderen arabischen Ländern gezeigt worden wäre.

2.3 Stimmungshafte Rezeption in Deutschland – Zusammenklang zwischen Wort und Milieu

Für die deutschsprachigen Rezensenten, die den Film auf Arabisch mit deutschen Untertiteln sahen, waren die Feinheiten im Sprachgebrauch, in Anbetracht dessen, dass diese in der Untertitelung keine Entsprechung fanden, nicht wahrnehmbar. Sie konzentrierten sich primär auf andere Aspekte. Der deutsche Musikwissenschaftler Hermann Wanderscheck, der seit 1939 auch als Referent der Presseabteilung des Reichspropagandaministeriums arbeitete, rezensierte die Filmmusik in der Rubrik «Die Woche nach Noten» des *Film-Kuriers*. Dabei fand Wanderscheck wenig lobende Worte für den Film und seine Musik, die orientalische Klänge mit europäischen Harmonien verband. Die Kombination mit ihrer Anlehnung an gewohnte Klänge mag der Grund dafür gewesen sein, dass die Filmmusik, anders als bei WEDAD, kein Befremden bei europäischen Kritikerinnen und Kritikern auslöste und sich diese weder positiv noch negativ darüber äußerten. Der ägyptische Kritiker al Sharbini erwähnt hingegen, die Filmhandlung werde «durch hochwertige Musik untermalt» (al Sharbini, *Al Ahram*, 17.11.1938), und hing somit möglicherweise der bereits durch den Kairoer Dirigenten Youssef Geris formulierten Auffassung an, dass die Musik ägyptischer Filme international sein solle (vgl. Geris zit. in: Badrakhan 1936, 101). Wanderscheck zeigte sich allerdings nur von der Melodik der Sprechchöre der rebellierenden Bauern affiziert:

Das Musikalische liegt vielmehr in dem Zusammenklang zwischen Wort und Milieu. Die eingesetzten Sprechchöre, die oft wild aufbranden, unterstreichen diesen Willen des Regisseurs. (Wanderscheck, *Film-Kurier*, 16.06.1941)

Als einziger deutscher Rezensent beschreibt Wanderscheck den Zusammenklang von fremder Sprache, Musik und Geräusch als eigene Klangwelt. Ein Leserbriefschreiber, der sich im *Film-Kurier* an einer Diskussion über mehrsprachige europäische Filme beteiligt, nennt indes die Vorzüge von Mehrsprachenversionen, und als eine solche kann LASHIN angesichts des Gebrauchs unterschiedlicher Redeweisen betrachtet werden:

Das Problem der Mehrsprachigkeit wäre am besten zu lösen, wenn man auf Sprachunkennnisse keine Rücksicht zu nehmen brauchte und alle handelnden Personen, so wie es die Logik erfordert, sprechen lassen könnte. Aber dazu müssten uns Europäern die modernen Sprachen so geläufig wie Mundarten sein. Und trotzdem lässt sich wenigstens in solchen Filmen, wo die Sprache nur vereinzelt auftaucht, diese Wirklichkeitsnähe beibehalten. Allerdings müssen dann wieder die unterlegten Fußnoten in Kauf genommen werden. Denn [davon] abgesehen, dass dies für manchen Zuschauer nicht eines gewissen Reizes entbehrt [...], erkennen wir den Vorteil sowie man bedenkt,

daß der ›Werkstoff‹ der Filmkunst die Wirklichkeit, also auch die akustische Wirklichkeit sein soll. *(Film-Kurier, 26.03.1942)*

Die Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser und Malte Hagener verweisen darauf, dass das menschliche Ohr über die Besonderheit verfügt, sich gleichzeitig im Inneren des Körpers und an der Körperoberfläche zu befinden (vgl. Elsaesser/Hagener 2011, 166). Sie schreiben, die «spezifischen Eigenschaften des Hörens» lägen in der «Verinnerlichung und Verräumlichung» (ebd.), und kommen dann auf das leibliche Spüren von Klängen zu sprechen, welches sich auf einer anderen Bewusstseinsebene abspiele als das kognitive Hören von Wortinhalten. So liege der Fokus des Hörens weniger auf einer rational-kognitivistischen Wahrnehmungsebene. Vielmehr beruhe er auf körperlicher Wahrnehmung, was sich auch auf das Hören des Filmtons auswirke:

Der Zuschauer ist nicht länger ein passiver Empfänger narrativer Information, der dem Film äußerlich bleibt, sondern ein Körperwesen, das akustisch, räumlich und somatisch in die Textur des Films verwoben ist. *(ebd., 166)*

Sie führen weiter aus:

Ton kann Bedeutung tragen, Kommunikation ermöglichen und Referenz schaffen – etwa als Sprache – er kann aber auch nur geräuschhaft sein – etwa als Lärm – oder sich als Geräusch gleichsam auf der Grenze zwischen Sinnhaftigkeit und Sinnlosigkeit befinden – etwa als Schrei oder als unverständliches Gebrabbel. Dabei sind die Übergänge fließend: Ein Ruf kann jederzeit zum Schrei werden, Musik die Grenze zum Lärm überschreiten, und ein Flüstern kann zum puren Rauschen absinken. *(ebd., 172)*

Übertragen auf mein Analysebeispiel bedeutet dies, dass der Filmtone, der an der Schwelle zwischen Sinnhaftigkeit – etwa, wenn sich an Tonfall und Körpersprache ablesen lässt, ob eine arabischsprachige Phrase Zustimmung oder Abneigung ausdrückt – und Sinnlosigkeit – wenn die fremden Laute mit Geräuschen oder Musik verschmelzen – liegt, semantisches und stimmungshaftes Hören wie die zwei Seiten derselben Medaille vereint und je nach Situation in das eine oder andere Extrem kippen kann. Im Falle Wanderschecks scheint diese Kippfigur im Hinblick auf sein musikalisch geschultes Gehör und seine Unkenntnis des Arabischen zum Stimmungshaften zu tendieren, wenn er schwärmt, aus dem Zusammenklang von Musik und Stimme ergäbe sich «das Musikalische» des Films (Wanderscheck, *Film-Kurier*, 16.06.1941). Nimmt man die Ausführungen des Leserbriefschreibers zur realistischen Wirkungsweise fremdländischer Klänge hinzu, so mag Wanderscheck die ›akustische Wirklichkeit‹ (*Film-Kurier*, 26.03.1942) der Sprechchöre als Genuss empfunden haben und dem «auf starke äußerliche Effekte» drängenden Film LASHIN, der der «inst-

rumentalen Erfindungsgabe [des Komponisten] nur wenig Raum ließ» (Wanderscheck, *Film-Kurier*, 16.06.1941), trotz seiner Kritik an der Filmmusik dennoch etwas Positives abgewonnen haben. Eventuell sah er sich angesichts seiner Doppelrolle als Rezensent und Referent der Presseabteilung des Reichspropagandaministeriums dazu verpflichtet zu rechtfertigen, warum LASHIN 1941 als einziger von 28 fremdsprachigen Filmen nicht synchronisiert, sondern mit deutschen Untertiteln in die deutschen Kinos kam (vgl. Garncarz 2016, 128) – ein Umstand, den Wanderscheck immerhin streift, der in anderen Filmkritiken dagegen verschwiegen wird.

2.4 Atmosphäre der Filmarchitektur in Ägypten – der Mamelucken-Stil

Die sprachliche Raffinesse, mit der der Dialogautor Ahmed Ramy die sprachlichen Interaktionen konzipierte, stellen vermutlich nicht die einzigen gestalterischen Mittel dar, die al Sharbini dazu veranlassten, in LASHIN den «perfekten orientalischen Film» zu sehen. Seine Äußerungen über die Filmarchitektur klingen ebenfalls enthusiastisch:

Die Szenographie des Filmarchitekten Robert Scharfenberg war gigantoman und so perfekt, dass niemand auf der Welt sie hätte besser machen können [...].
(al Sharbini, *Al Ahram*, 17.11.1938)

Die Filmbauten mit den für die Architektur des islamischen Mittelalters charakteristischen Rundbögen, den Maschrabiyyen genannten Holzgittern, sowie den ornamental ausgestalteten Oberflächen mussten, wie erwähnt, aufgrund des immensen Aufwands, auch für eine zweite, kostengünstigere Misr-Produktion erhalten (vgl. al-Hadari 1995, 93). Doch was LASHIN betrifft, so möchte ich vertreten, dass es kein Zufall ist, dass die Filmhandlung im Zeitalter der Mamelucken spielt. Meiner Ansicht nach wurde diese Epoche bewusst als Rahmen der Handlung gewählt und durch die Szenografie heraufbeschworen, um eine in der Architektur bereits etablierte Verbindung zu diesem Zeitabschnitt in der Gegenwart insbesondere auch auf stimmungshafter Ebene zu evozieren. Dies möchte ich nun erläutern.

Eine Texttafel im Vorspann des Films informiert, dass die Handlung um das 12. Jahrhundert angesiedelt ist. Diese stützt sich nicht auf ein konkretes historisches Ereignis, sondern ist lose in die Zeit der Anfänge der Mamelucken-Herrschaft eingebettet. Angesichts der Tatsache, dass die Ausdehnung des mongolischen Weltreichs nach Westen unter Dschingis Khan erst im frühen 13. Jahrhundert begann und bis Mitte des Jahrhunderts den westlichen Orient erreichte, im Film der Mongoleneinfall thematisiert wird und das Ufa-Presseheft schildert, der Film spiele zur Zeit der Mamelucken-Beys, gehe

ich davon aus, dass der für die Texttafel Verantwortliche, also vermutlich Fritz Kramp, das 12. mit dem 13. Jahrhundert verwechselte. Das Regiment der Mamelucken genannten Kaste, deren Angehörige von turkmenischen, kaukasischen und zentralasiatischen Militärsklaven abstammten, begann in Ägypten zwischen 1250 und 1260, als es den Mamelucken gelang, den Einfall der Mongolen in Ägypten und Syrien zu verhindern (vgl. Herzog 2014, 61). Dafür waren die Ägypter dankbar und erachteten die Mamelucken nicht als Fremdherrscher, sondern als Retter. Des Weiteren mag es zu ihrer Popularität bei der Bevölkerung beigetragen haben, dass sie Kairo, nachdem das Abbasiden-Kalifat von Bagdad um 1258 unter mongolische Herrschaft gefallen war, wieder zur Hauptstadt machten. Die Mamelucken verstanden es außerdem, ihre Herrschaft religiös zu legitimieren, indem sie einen Verwandten des letzten Abbasiden aus dem Bagdader Kalifat als arabischen Kalifen in Kairo einsetzten. Um ihre Macht zu demonstrieren, ließen die Mamelucken prächtige Paläste, Moscheen und Karawansereien errichten.

Protected from the «barbarism of the invaders», i.e. Mongols and Crusaders, Mamluk Egypt and Syria would indeed be the site of an extraordinary cultural flowering from the late thirteenth to the late fifteenth century – a flowering which produced a last great synthesis of Arabic and Islamic culture onset the modern era. (Herzog 2014, 61)

Zwischen 1870 und den 1930er-Jahren kam es in der ägyptischen Architektur zu einer Rückbesinnung auf diese kulturelle Blütezeit, im Zuge derer Gebäude aus der Mamelucken-Ära restauriert und neue Bauwerke, die «historistische» Reminiszenzen an die mittelalterliche Baukunst aufwiesen, errichtet wurden. Die Restaurierungsarbeiten wurden durch das 1881 geschaffene Comité de Conservation des Monuments de l'Art Arabe betreut, das mit Ägyptern und Europäern besetzt war (vgl. Dizdar 2010, 2). Da die Europäer die Arbeit des Komitees dominierten, flossen Görčin Dizdar zufolge Ideen des französischen Architekten und Denkmalpflegers Eugène Viollet-le-Duc, der für die Restaurierung mittelalterlicher Bauwerke in Europa berühmt war, in den Umgang mit dem architektonischen Erbe ein (vgl. ebd., 3). Zu den von Viollet-le-Duc formulierten Leitlinien gehörte es, den historischen Baustil ausführlich zu studieren und Elemente, die als fehlend aufgefasst wurden, hinzuzufügen, sowie Teile, die den Stil zu stören schienen, zu entfernen. Einige Mitglieder des Komitees waren als Architekten daran beteiligt, Bauwerke im neo-mameluckischen Stil zu errichten. So zum Beispiel der slowenische Architekt Antonio Lasciac, der 1910 in das Komitee berufen wurde und ein Jahrzehnt später das Hauptgebäude der Bank Misr in Kairo entwarf, das 1927 fertiggestellt war. Das Gebäude der Bank Misr vereint europäische Bauprinzipien des 19. Jahr-

hundreds mit mameluckischen Stilelementen, darunter die Maschrabiyyen, bediente sich aber auch maurischer Versatzstücke und anderer arabisch anmutender Elemente (vgl. el-Wakil 2016, 169). Etwa zur selben Zeit errichtete der italienische Architekt Giacomo Alessandro Loria die Geschäftsstelle der Bank Misr in Alexandria (vgl. ebd., 174). Beide Gebäude werden dem ägyptischen Historismus des frühen 20. Jahrhunderts zugerechnet, der einen Eklektizismus aus arabischer, islamischer und europäischer Baukunst darstellt. Die neue Bankfiliale in Alexandria wird in einer Werbeanzeige als elegante Konstruktion mit märchenhafter Wirkung beschrieben:

Le passant charmé par la finesse des arabesques et la richesse des couleurs de cette construction, croit voir se dresser devant lui un véritable palais de mille et une nuit. Il ne se trompe pas de beaucoup, car s'il l'immeuble ne date pas précisément de Haroun-el-Rachid il n'en est pas moins vrai que c'est un palais dont l'histoire est presque féérique.

(*Alexandrie Reine de la Méditerranée*, 1930, 16)

Der Werbetexter, der die Zeiten des Kalifen Harun el-Raschid heraufbeschwört, verweist auf die beabsichtigte stimmungshafte Wirkungsweise des neuen Misr-Baus. Das Gebäude, so suggeriert er, erwecke das goldene arabische Zeitalter zu neuem Leben und künde, dies jedenfalls die Hoffnung, von dessen Wiederkehr durch das Engagement der Bank:

Aussi ses succès, sont-ils une preuve de l'esprit nouveau qui anime l'Égypte et dont la belle construction de la Rue de Stamboule est un visible symbole

(*ebd.*).

Die Kunsthistorikerin und Architektin Laila el-Wakil schreibt über die neuen Bankgebäude in Kairo und Alexandria:

Dans les deux cas, bâtiment et décor traduisent donc parfaitement l'idée nationale qui est aux origines mêmes de l'établissement. Leur architecture de prestige est immédiatement identifiable comme arabe par les contemporains. En cela elle est de nature à représenter les ambitions nationales de leur fondateur [Talaat Harb].

(*el-Wakil 2016*, 174).

Um das stimmungshafte Wirken der Architektur des goldenen arabischen Zeitalters und der darauffolgenden mameluckischen Epoche sowie deren Bedeutung für die Konstruktion einer nationalen Identität zu verstehen, möchte ich kurz die Argumentation des Kunsthistorikers Dizdar nachzeichnen, der darauf hinweist, dass der Baustil des Mamelucken-Zeitalters nahtlos in jenen der Epoche der Herrschaft der Osmanen übergang (vgl. Dizdar 2010, 4). Dizdar vertritt die These, die Entscheidung des Komitees, sich rein auf die Restauration der Mamelucken-Architektur zu besinnen, sei unter

theoretischen und nicht unter architektonischen Gesichtspunkten gefallen. Es sei dessen Kalkül gewesen, eine starke Kontinuität zwischen dem Ägypten des ausgehenden 19. Jahrhunderts und jenem des Mamelucken-Zeitalters zu suggerieren und die Verbindung zur Osmanischen Ära zurückzudrängen (vgl. ebd.). Denn anders als die Mamelucken-Herrschaft wurde jene der Osmanen als Fremdherrschaft wahrgenommen. De facto handelte es sich in beiden Fällen um Besatzungsmächte. Die unterschiedliche Wahrnehmung mag darin begründet gewesen sein, dass Ägypten bis 1882 faktisch und formal sogar bis 1914 dem Osmanischen Reich angehörte und sich Ende des 19. Jahrhunderts nach wie vor in einem Abhängigkeitsverhältnis zur Hohen Pforte befand. So scheint die Entscheidung für den mameluckischen und gegen den zum Teil kaum unterscheidbaren osmanischen Stil unter dem Gesichtspunkt gefallen sein, dass dieser sich besser eignete, um das neue ägyptische Selbstbewusstsein und den ägyptischen Nationalismus zu demonstrieren (vgl. Dizdar 2010, 9). In dieser Hinsicht vertrug sich die Wahl der historischen Epoche des Films *LASHIN*, die eine Reihe ästhetischer Entscheidungen nach sich zog und sich auch auf die Filmarchitektur auswirkte, bestens mit dem Bestreben des Studio Misr, das Kino als Propagandainstrument für ein unabhängiges Ägypten zu nutzen. Die Ägypterinnen und Ägypter wurden durch die ›gigantomane‹ Filmarchitektur an die prä-osmanische Zeit erinnert (al Sharbini, *Al Ahram*, 17.11.1938). Auf diese Weise strahlte der Film das Flair eines kulturell und politisch eigenständigen Ägyptens aus. Auch die Kostüme hätten dazu beitragen können, an das Zeitalter der Mamelucken zu erinnern, doch hier hatte man sich anscheinend anders entschieden. Während die meisten Kritiker die Kostüme gar nicht erwähnen, beklagt sich ein unbekannter Autor in der Zeitung *Al-Ithnayn* darüber, dass die Bauern keine historisch korrekten Kostüme trugen, sondern übliche, zeitgenössische bäuerliche Kleidung (vgl. *Al-Ithnayn*, 21.11.1938).

2.5 Atmosphäre der Filmarchitektur aus europäischer Sicht – 1001 Nacht

Die opulente Filmarchitektur stach auch den deutschen Rezensenten ins Auge. Der deutsche Kritiker Georg Herzberg lobt: «Robert Scharfenberg geizte in seinen Bauten und in der Ausstattung nicht mit morgenländischer Pracht» (Herzberg, *Film-Kurier*, 11.06.1941). Der namenlose Rezensent der Branchenzeitschrift *Der Film* bezeichnet das Film-Kairo «als märchenhafte Hauptstadt» und konstatiert: «Eine bunte Welt tut sich auf, die in ihrer Vielfarbigkeit etwas von den Märchen aus 1001 Nacht zu haben scheint» (*Der Film*, 24.05.1941). Die Filmwissenschaftlerin Evelyn Echle weiß zu berichten, dass letztere bereits im deutschen Stummfilm eine Rolle spielten:

Das Interesse an der Exotik des Orients, vor allem an Imaginationen im Stil der Märchenwelt von *Tausendundeiner Nacht*, war um 1910 so stark ausgebildet, dass man von einer Modewelle sprechen kann. Sie erfasste auch das Kino und wirkte dort bis in die 1920er-Jahre hinein fort. (Echle 2018, 131f.)

Echle zufolge boten «exotische Geschichten für den Film die Möglichkeit, [...] an Bilderwelten anzuschließen, wie sie die zeitgenössische visuelle Kultur insgesamt», so auch die Architektur prägten (ebd., 135). Ab Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden in Deutschland Bauwerke, die sich orientalischer Stilelemente bedienten. Davon zeugen beispielsweise die 1866 eingeweihte, im maurischen Stil errichtete Synagoge in der Berliner Oranienstraße oder die zwischen 1908 und 1909 in Dresden erbaute orientalische Tabak- und Cigarettenfabrik Yenidze, die den Beinamen Tabakmoschee erhielt. Während die Neue Synagoge in Berlin den maurischen Stil imitiert, entspricht die Tabakfabrik in Dresden eher einem orientalisierenden Pastiche, in welchem «das durch Reklame aufgebaute ›orientalische‹ Image ein Pendant [...] fand und so auf raffinierte Weise ›Orient‹ und ›Okzident‹, Produkt und Konsumenten, Archaik und Modernität zusammenbrachte» (Oesterreich 2018, 14). Ebenso unbekümmert wie der Architekt Martin Hammitzsch beim Bau der Yenidze-Tabakfabrik, die äußerlich eine Imitation des 1512 errichteten Grabs des Khair Bak in Kairo darstellen soll, mameluckische und maurische Elemente mit solchen des Jugendstils vereinte, bediente sich auch der deutsche Stummfilm eines wilden orientalisierenden Stilmix:

Im vorklassischen und klassischen Stummfilm dominierte eine frei interpretierte Form des orientalischen Ornaments die Dekors. Hier ging es keineswegs um ethnografische Authentizität, sondern vielmehr um die zeichenhafte Funktion und die konsensfähige Schönheit des ornamentalen Formenschatzes, der das Märchenhafte und Sinnliche evozieren sollte. (Echle 2018, 135)

Eine solche Stimmung scheint die Rezensentin Eva Maria Ernst ergriffen zu haben, wenn sie, wie erwähnt, schreibt: «Wir sehen eine bunte Märchenwelt, eine Fülle zauberhafter und zauberhaft beleuchteter und eingefangener Schauplätze» (Ernst, *Der Film* 14.06.1941), und ihre Filmkritik mit den pathetischen Worten beschließt:

Für uns ist das Geschehen von dem Reiz der unbekannten Ferne überstrahlt, der groß und nachhaltig ist, es ist ein balladeskes Heldenlied aus alter Zeit. (ebd.)

Es ist also naheliegend, dass die deutschen Rezensentinnen und Rezensenten, die bereits durch Stummfilm, Architektur und Malerei mit der Mode



12 Die Dresdner «Tabakmoschee» Yenidze: Ein Hauch von Tausendundeiner Nacht

des Orientalismus vertraut waren, die Bauten sowie Dekors und Kostüme des Films als Zeichen des «Märchenhaften und Sinnlichen» wahrnahmen. Somit unterschied sich ihr sinnliches Erleben der Filmarchitektur und anderer Ausstattungselemente mit hoher Wahrscheinlichkeit von der Art und Weise, wie ihre ägyptischen Kollegen, für die der architektonische Historismus einen Hauch von Unabhängigkeit verströmte, diese empfanden.

Mit Gernot Böhme, dem Begründer der Neuen Phänomenologie, möchte ich davon ausgehen, dass das leibliche Empfinden der Atmosphären von Gebäuden nicht nur von den geometrischen und den «synästhetischen» Eigenschaften eines Raums, sondern auch von «gesellschaftlichen Charakteren» (Böhme 2001, 97) geprägt ist. Diese bewegen sich, Böhme zufolge, an der Schnittstelle von «synästhetischen und kultur-immanenten Charakteristika» (ebd.):

Deutlicher wird der gesellschaftliche Charakter von Atmosphären aber, wenn man etwa von der «Atmosphäre der zwanziger Jahre», von «kleinbürgerlicher Atmosphäre» oder der «Atmosphäre der Macht» spricht. [...] Freilich waren diese Charaktere eher in der Innenarchitektur als in Stadtplanung und Konstruktion ein Thema. Doch wer will leugnen, daß Architektur seit jeher mit ihren Gebäuden die Atmosphären von Heiligkeit und Herrschaft geschaffen hat? Diese gesellschaftlichen Charaktere nun implizieren sehr wohl die anderen, etwa Bewegungssuggestionen und synästhetische Charaktere, es kommen aber noch solche hinzu, die rein konventionellen Charakters sind [...].

Daß etwa Porphyry als Material die Atmosphäre von Hoheit schafft, oder seit dem 19. Jahrhundert der Granit eine «vaterländische» Atmosphäre verbreiten sollte, hängt an kulturspezifischen Konventionen. Wir sehen daraus, daß zu den Erzeugenden für Atmosphären durchaus auch Elemente gehören, die Zeichencharakter haben, von Materialien über Gegenstände bis hin zu Insignien im engeren Sinne. (ebd.)

Die Kategorie, mit der Böhme die «synästhetischen und kultur-immanenten Charakteristika», die über einen Zeichencharakter verfügen, beschreibt, erachte ich im Hinblick auf die Unterschiede des stimmungshaften Wirkens der Filmarchitektur, das natürlich nicht vom Wirken der auf Zelluloid verschmolzenen anderen Gestaltungsmittel wie der Kostüme, der Lichtsetzung, der Cadrage sowie den fremden Lauten zu trennen ist, als hilfreich, um zu betonen, wie sehr kulturell verankerte Konventionen und Assoziationen auch in Anbetracht historischer Baustile das stimmungshafte Erleben des Films beeinflussten.

2.6 Dokumentarisierende Lesarten

Trotz seiner Anlehnung an eine orientalische Märchenwelt rief LASHIN auch Authentizitätseffekte hervor: Nahezu in allen deutschsprachigen Kritiken äußerte man sich positiv darüber, dass ägyptische Laien auf der Leinwand zu sehen waren:

Das bemerkenswerteste für uns ist, dass in diesem Film nicht in orientalische Kleidung gesteckte Europäer, ja nicht einmal einheimische Berufsschauspieler mitwirken, sondern dass Ägypter und Ägypterinnen, die noch nie vor der Kamera standen, spielen. (Der Film, 24.05.1941)

Georg Herzberg schwärmt ebenfalls: «Die mitwirkenden Schauspieler sind Laien. Es muss angesichts dieser Tatsache gesagt werden, dass sich die Darstellung auf beachtlicher Höhe bewegt» (Herzberg, *Film-Kurier*, 11.06.1941). Und Heinrich Miltner wertet die kollektive Entstehungsgeschichte des Films, der «unter der Mitwirkung der verschiedensten ägyptischen Berufskreise entstanden ist», als ein «Zeichen» dafür, dass «das ägyptische Volk am nationalen Film und seiner erzieherischen Aufgabe beteiligt ist» (Miltner, *Film-Kurier*, 22.05.1941).

Da WEDAD in Europa nur in Venedig und London aufgeführt worden war, handelte es sich bei LASHIN um den ersten ägyptischen Film, der jemals regulär in den deutschen Kinos zu sehen war. Vor diesem Hintergrund ist anzunehmen, dass der Film für die deutsche Filmkritik durch die Auftritte der nichtprofessionellen Darstellerinnen und Darsteller eine

ethnografische Note erhielt. Ich möchte vertreten, dass unter anderem dieser Aspekt des Films dazu beitrug, neben der fiktionalisierenden auch eine dokumentarisierende Lesart anzulegen.

Roger Odin weist darauf hin, «dass die Text-Produktion ein doppelter Prozess ist: der eine spielt sich im Raum der Herstellung ab, der andere in dem der Lektüre» (Odin 2002, 42). Ausgehend von der Bemerkung Odins sowie der Ansicht des Filmwissenschaftlers Dirk Eitzen, dass es sich bei Dokumentar- und Spielfilm nicht um feststehende Gattungen handelt, sondern dass es von in die Filme eingeschriebenen Codes wie Schrifttafeln im Vorspann oder von «textuellen/kontextuellen Verweisen auf die sozio-historische Welt» abhängt (Eitzen 1998, 36), welche Erwartungen beim Sehen eines Films geweckt werden, will ich den Film LASHIN hinsichtlich der Lektüremodi, die er bei den Betrachtenden im transnationalen Raum aktivierte, untersuchen. Die «textuellen/kontextuellen Verweise» können beispielsweise im Auftritt prominenter Figuren oder in der Verbindung des Filminhalts mit gegenwärtigen oder geschichtlichen Ereignissen bestehen. Dieser zeitgenössische Wissenshorizont, den Frank Kessler als «horizon de lecture» (Kessler 2001, 68) bezeichnet, impliziert auch die Frage, mit welchen Erwartungen und Zielen sich das Publikum einen Film ansieht. Kessler erachtet es in diesem Zusammenhang als unerlässlich, «die unterschiedlichen institutionellen Kader, innerhalb deren die Filme jeweils funktionieren» (Kessler 2002, 106) zu berücksichtigen. Im Falle von LASHIN gaben, wie ich zeigen werde, die jeweiligen gesellschaftlichen und politischen Vorführungskontexte wichtige Impulse, wie der Film zu lesen sei. Eitzen schreibt, dass Zuschauerinnen und Zuschauer zwar individuelle Lesarten entwickeln können, so zum Beispiel, wenn sie mit dem Interesse an einer bestimmten Thematik an einen Film herantreten, die sich nicht unmittelbar an dessen Kontext oder die ihm eingeschriebenen Codes bindet. Letztlich sind sich jedoch Eitzen und Kessler darüber einig, «dass es nicht um das Kartografieren empirischer Rezeptionsakte gehen kann» (ebd., 105), sondern darum, «typische» Lesarten, die sich aus den filmischen Codes sowie den institutionellen Rahmungen ergeben, zu rekonstruieren.

Was LASHIN betrifft, so sind ohnehin nur diese typischen Lesarten rekonstruierbar, da individuelle Betrachtungsweisen mangels Zeitzeugenschaft 80 Jahre nach dem Erscheinen des Films und aufgrund der schwierigen Dokumentenlage nicht (mehr) greifbar sind. Davon, dass der Film bei unterschiedlichen Zuschauenden vergleichbare kognitive Assoziationen und ähnliche Stimmungen hervorrief, zeugen Überlappungen in den Aussagen verschiedener Rezensionen. Unterschiede ergaben sich primär angesichts der verschiedenen Nationalitäten und kulturellen Hintergründe der Schreibenden. So suggerierte das deutschsprachige Presseheft,

dass eine Parallele zwischen der aktuellen politischen Lage des Jahres 1941 und der im Mittelalter angesiedelten Filmhandlung bestehe. Außerdem äußerten sich die deutschen Kritikerinnen und Kritiker, wie erwähnt, nahezu unisono begeistert über die Tatsache, dass der Film Laien vor die Kamera holte, was sie wohl demselben Begleitmaterial entnahmen. Der *Al-Ahram*-Kritiker al Sharbini scheint hingegen stärker den Aspekt zu gewichten, dass sich im Film, die «Bauern, Krieger und das einfache Volk [...] trotz böser Intrigen tugendhaft» (al Sharbini, *Al Ahram*, 17.11.1938) verhalten. Vor dem Hintergrund der erklärten Absicht des Studio Misr, Filme herzustellen, die das Volk bilden sollten (Harb 1927, 209), ging das ägyptische Publikum vermutlich bereits mit der Erwartungshaltung ins Kino, einen Film zu sehen, dessen Figuren Vorbildcharakter haben würden. Insofern ist es wahrscheinlich, dass Filme wie *LASHIN* und *WEDAD* durch den institutionellen Rahmen – das Studio Misr – zumindest partiell eine dem «mode moralisant» (Odin 2011, 53 ff.) nahestehende Lesart beim ägyptischen Publikum auslösten.

In Deutschland wurde eine dokumentarisierende Lesart durch Texte des Ufa-Pressehefts evoziert, die dazu anregten, Parallelen zur gegenwärtigen politischen Situation zu ziehen. Auch in Ägypten wurde der Film als Parabel auf die herrschenden Verhältnisse betrachtet. Da, wie zuvor erläutert, offensichtliche Parallelen zwischen dem Sultan im Film und König Faruk bestanden, war jene Lesart bereits im Film angelegt. Der Umstand, dass die erste Fassung von *LASHIN* schließlich wegen Majestätsbeleidigung verboten wurde, verstärkte diese Lesart vermutlich. Wie erwähnt wurde dies nahezu ausschließlich mittels «mündlicher Zeitung» kommuniziert. Es existieren also nur noch «Spuren» (im Sinne von Sybille Krämer zit. n. Tröhler 2014, 18) dieser Erzählungen in Rezensionen und Berichten ägyptischer Filmhistoriker, da sie, einmal ausgesprochen, sich sofort verflüchtigen. Margrit Tröhler weist darauf hin, dass solche Spuren die Forschenden zwar vor besondere methodologische Herausforderungen stellt, die diachrone Perspektive jedoch auch Chancen biete:

Sich der methodologischen Distanz des heutigen Beobachtungs- und Forschungsstandpunkts wie des aktuellen Stands der Medienentwicklung bewusst zu sein und gleichzeitig zu versuchen, sich in synchroner Perspektive historischen Konstellationen, den in ihnen korrelierenden Objekten, Diskursen und Praktiken, den intersubjektiven Imaginationen und vielleicht auch den individuellen Erfahrungen anzunähern, bedeutet teleologische Annahmen zu hinterfragen und mediale Phänomene in einem kontingenten kulturellen Feld als hypothetische Rekonstruktion beobachtbar zu machen: Was war in einer bestimmten Zeit überhaupt wahrnehmbar, was war darstellbar?

Welche Ausdrucks- und Vermittlungsformen wurden dafür vorgeschlagen, welche Reaktionen und Rezeptionsmodi antworteten darauf? So kann man versuchen, historische Bedingtheiten, theoretische Prozesse oder soziale Praktiken, die den verschiedenen Gegenständen durch ihre Materialität und Medialität eingeschrieben sind und die ihre Geschichte performativ mitkonstituieren, zu eruieren. *(ebd., 19)*

Basierend auf Tröhlers Anregung, werde ich die Spuren der filmischen Wahrnehmung, die sich in den Rezensionen offenbaren, dahingehend analysieren, was zum jeweiligen Zeitpunkt wahrnehmbar bzw. zeigbar war und welche «dynamischen Differenzen» (Werner / Zimmermann 2002, 632) sich aus den jeweiligen Lesarten im transnationalen Raum ergeben. Um dieser Frage nachzugehen, betrachte ich zunächst die Rolle, die unterschiedliche nationale, soziale und institutionelle Rahmungen für die Rezeption des Films spielten. Hierbei dienen mir Kesslers teilweise bereits erwähnten Überlegungen zu einer «historischen Pragmatik» als Ausgangspunkt. Kessler bezieht sich auf Odins semiopragmatischen Ansatz, wenn er angesichts der Rekonstruktion historischer Rezeptionssituationen betont, dass beispielsweise «das frühe Kino in einem durchaus anderen institutionellen Rahmen betrachtet werden muss, will man seinen spezifischen Eigenschaften gerecht werden» (Kessler 2002, 106). Er verallgemeinert:

Theoretischer ausgedrückt bedeutet dies, dass die produktionsseitig intendierte Bedeutungsproduktion innerhalb eines bestimmten Präsentationsrahmens durch eine andere Kontextualisierung ganz oder teilweise blockiert werden kann. Im Rahmen des neuen Kontexts wird gleichzeitig auch durch den Präsentationsmodus eine andere Bedeutungsproduktion intendiert. Um das jeweilige Funktionieren der Texte beschreiben zu können, wird ein idealtypischer Zuschauer unterstellt, der auf die jeweils text- und präsentationsseitig gemachten Angebote eingeht. *(ebd., 109)*

Für meine Analyse von LASHIN im transnationalen Raum gehe ich von solch «idealtypischen» Rezensenten und Kinobesucherinnen aus, die, bevor sie den Film sahen, das Presseheft der Ufa bzw. die bereits erschienenen Filmkritiken gelesen hatten. In der Einleitung des Pressehefts erfahren die Leserinnen und Leser, dass die Filmproduktionsfirma seit ihrem Bestehen das Ziel verfolgt, «die Probleme des ägyptischen Volkes, die Welt des Bauern und Bürgers, sein Verhältnis zu fremden Kulturkreisen» (Ufa Bild- und Textinformation zum Film VERRÄTER AM NIL, Sommer 1941, 18) zu zeigen. Des Weiteren heißt es hier:

Dank den Studien, die seine Hersteller [des Studio Misr] in Deutschland getrieben haben, steht der ägyptische Film trotz seiner Jugend auf sehr beacht-

lichem Niveau. Die Engländer sahen diese Entwicklung nicht gern. Sie haben den letzten Film der Misr-Gesellschaft, VERRÄTER AM NIL, nach seiner Fertigstellung verboten. Sein Inhalt ist die Abwehr eines feindlichen Verrats und Angriffs im 12. Jahrhundert und zeigt damit Parallelen zur heutigen Lage des ägyptischen Volkes, da wieder eine dünne Schicht fremder Interessenten bereit ist, das ägyptische Volk zu verraten und der Macht eines fremden Staates auszuliefern. (ebd., 2)

Ich versuche nun zu beschreiben, welche politisch-diskursiven Rahmungen dazu führten, dass der Film in Deutschland wiederum «gegen seine von der Produktion her intendierte Funktion einem anderen Lektüremodus unterworfen» (Kessler 2002, 109) werden konnte. Die Parallele zur Gegenwart besteht, gemäß Heinrich Miltners Präzisierung, darin, dass die Briten, «den ägyptischen Freiheitsdrang mit brutaler Macht und Willkür zermürben» (Ufa Bild- und Textinformation zum Film VERRÄTER AM NIL, Sommer 1941, 9) und um jeden Preis «Zwietracht [...] säen» und «Uneinigkeit [...] stiften» (ebd.). Wenn also die Ufa, die im März 1937 verstaatlicht wurde (Strojník 2010, 46), in ihrem Presseheft, das sie im Jahr 1941 parallel zur Kinoauswertung des Films herausgab, LASHIN in den Kontext antibritischer Propaganda rückte, so bewegte sich die Rahmung, die das Presseheft vorgab, innerhalb der bereits seit Sommer 1939 etablierten nationalsozialistischen Propagandastrategie, Großbritannien zum «Hauptfeind» zu stilisieren (ebd., 130). Kessler schlägt in Anlehnung an den Kunsthistoriker Michael Baxandall vor, die «kommunikative Intentionalität zu rekonstruieren» (Kessler 2002, 111) und «formale Besonderheiten der Filme als Aspekte einer historisch spezifischen Bedeutungskonstruktion zu erklären» (ebd.). Die behauptete Parallele führt meiner Ansicht nach dazu, dass das deutsche Publikum den Spielfilm nicht nur im «mode fictionalisant» (Odin 2011, 47) betrachteten, sondern bisweilen auch in den «mode documentarisant» und den «mode moralisant» wechselten (ebd., 53). Ich gehe davon aus, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer sich dieses Wechsels kaum bewusst waren, sich dieser also primär auf das stimmungshafte Erleben des Films auswirkte. Wenn das Presseheft neben der fiktionalisierenden auch eine dokumentarisierende bzw. moralisierende Betrachtungsweise suggeriert, so gilt es die Aussagen aus dem Presseheft, die die Filmrezeption lenkten, mit dem damals zirkulierenden Wissen über Ägypten zu kontextualisieren. Wilhelm Jung, Autor des durch die Deutsche Informationsstelle – sprich: durch das Propaganda-Institut der SS – herausgegebenen Buchs *England in englischer Kritik*, rückt die britische Okkupation in einen breiteren geostrategischen Kontext:

Zynisch hat drei Jahre lang nach dem Erwerb des Suezkanals der britische Außenminister Gladstone den britischen Raubplan in Nord- und Ostafrika

enthüllt, als er in einem Aufsatz [...] im August 1877 schrieb: 'Aegyptischen Boden kann man nicht nur durch Kniffe erwerben, so bequem dies auch wäre. Unsere erste Baustelle in Ägypten, ob sie nun durch Diebstahl oder Kauf erworben ist, wird todsicher das Ei eines nordafrikanischen Reiches sein, das wachsen und wachsen wird, bis wir schließlich jenseits des Aequators mit Natal und Kapstadt unsere Hände verbinden, um zu schweigen von Transvaal- und dem Oranjefluß-Freistaat auf der Südseite, oder von Abessinien oder Sansibar, die etwa als Reisezehrung unterwegs mitzunehmen oder zu schlucken wären.' (John Morley zit. in: Jung 1940, 102)

Dann schildert Jung, wie erfolgreich dieser Plan bereits umgesetzt wurde:

Mit Ausnahme von Abessinien, das England leider nicht als 'Reisezehrung' schlucken konnte, weil die Italiener dort vorstießen, hat England seinen räuberischen Plan durch die Vernichtung des Burenstaates und das Mandat über Deutsch-Ostafrika verwirklichen können. Mit echter britischer Skrupellosigkeit hat sich England die 'erste Baustelle' – Ägypten – gesichert. (ebd., 103)

Dadurch hätten die Briten in Ägypten «noch Jahrzehnte andauernden tiefen Hass» (ebd., 103) geschürt, dessen Beschwichtigung nach wie vor auf sich warten lasse:

Ungehört sind alle warnenden Stimmen solcher Engländer verhallt, die zur Wiedergutmachung des Unrechtes nach dem Weltkriege ihre Regierung aufforderten, Ägypten die Selbstregierung zu geben. 'Die Ägypter haben ein Recht auf Unabhängigkeit in ihrem eigenen Lande. Aber wir trösten sie mit einer völlig von uns abhängigen Scheinregierung!' erklärt am 23. November 1922 der spätere Kriegsminister Shaw im Unterhaus und kennzeichnete damit den Zustand der Unfreiheit dieses Landes, wie sie weiterbestehen wird, solange der britische Imperialismus die Macht hat, seinen Raub zu sichern. (ebd., 105)

Jung verschweigt, dass die Italiener in Abessinien ebenfalls imperiale Interessen verfolgten. Aus seiner Perspektive erscheint es geradezu als moralische Pflicht, mit den Italienern gegen die Briten in Nordafrika zu kämpfen, um dem Rauben und Morden ein Ende zu setzen. Wenn das Ufa-Presseheft der Presse nahelegt, die Bestrebungen der Mongolen und ihrer Verbündeten in LASHIN als Parabel auf die imperialen Bestrebungen Großbritanniens in Ägypten zu lesen, so geht es dabei nicht darum, die deutschen Zuschauerinnen und Zuschauer über den Tatbestand der britischen Okkupation in Ägypten zu informieren, sondern sie auf eine antibritische Haltung einzustimmen. An dieser Stelle schlägt der «mode documentarisant» (Odin 2011, 53 ff.), der darauf abzielt, Informationen über die außerfilmische Welt zu übermitteln,

von den Briten eingeschworen ist, als antikolonialistischer Film erfahren. Die Propagandastrategie der Begleitbroschüre des Films reihte sich in den anti-britischen Propagandakanon ein, der darauf abstellte, den Betrachtenden das Gefühl zu geben, der Krieg gegen Großbritannien stelle eine moralische Pflicht dar, die darin bestünde, das britische Großreich zu zerschlagen, um Ägypten und andere afrikanische Länder zu befreien. Der Film vermittelt durch die behauptete Analogie, dass es sich bei den wechselseitigen Luftangriffen nicht um sinnlose Gewalt, unter der die Zivilbevölkerung Deutschlands zu leiden hatte, sondern um eine edle Menschenpflicht handle.

Diese auf semantischer Ebene angesiedelte Parallele wird durch Kommunikationsstrategien und filmische Codes ergänzt, die den Zweck verfolgen, bei den Ägypterinnen und Ägyptern eine positive und offene Haltung zu erzeugen. Sympathien mögen dadurch geweckt worden sein, dass im Presseheft des Films wie auch in den meisten Rezensionen die Tatsache hervorgehoben wurde, dass die Filmrollen überwiegend durch ägyptische Laien besetzt sind. Ich vermute jedoch, dass es die Schreibenden viel stärker affizierte, dass «die junge ägyptische Filmproduktion [...] ihr erstes Werk» (*Film-Kurier*, 11.06.1941) zeigte. Daher bin ich der Ansicht, dass das stimmungshafte Erleben des Films eher davon beeinflusst war, dass Ägypterinnen und Ägypter ihre eigenen Landsleute spielten. So möchte ich vertreten, dass die deutschen Zuschauenden die ägyptischen Darsteller, egal ob Laien oder Professionelle, eher unter ethnografischen Gesichtspunkten sahen und den fiktivisierenden Lektüremodus bisweilen durch eine dokumentarisierende Lesart ersetzten. In Anbetracht dessen, dass Fotografien und Reisefilme bereits seit vielen Jahrzehnten zirkulierten, handelte es sich nicht um die ersten Bilder aus Ägypten, die Deutsche zu Gesicht bekamen. Doch LASHIN gehörte mit dem Film DURCH DIE WÜSTE, auf den ich noch zu sprechen kommen werde, zu den ersten Spielfilmen in Deutschland, die orientalische Figuren zeigten, die von Menschen aus dem Orient dargestellt wurden.

Auch die ägyptische Rezeption schlug bisweilen eine dokumentarisierende Lesart ein, wenn angesichts der Zensur Parallelen zur politischen Situation gezogen wurden. Da sich Rezensierende und Filmschaffende nach dem Eingreifen der Zensur nach der Filmpremiere davor fürchten mussten, dem Palast oder dem Innenministerium als kritische Stimme aufzufallen, wagten sie es wahrscheinlich nicht, ihre Meinung öffentlich kundzutun. Lediglich der in Ägypten ansässige, aber in Großbritannien publizierende Autor A. P. Parker schien die Freiheit zu haben, sich offen zu dem Ereignis zu äußern:

Followed a year's hard work. Finished at last, the film was publicised in all the local papers, advertised in a blaze of neon lights by a man who knew his

job, a theatre booked and seats for the opening night sold out. Everything set for a grand opening, when the Government stepped in and banned it. Without a reason or as much as a 'We'll pass it if you ...'

Everybody gasped. People's eyes were opened again. First the home-made charade had become a maker of money which is a title to almost religious respect in Egypt. Now it was seen to be also that most revered of all forces in the East, a political power. Speculation ran riot.

(Parker, *Sight and Sound*, 7,28, Winter 1938)

Wenn Parker im Folgenden beschreibt, dass der Film die Zuschauerinnen und Zuschauer zu den wildesten Spekulationen über die genauen Umstände der Zensur und die Frage, welche Politiker sich kurz vor der Parlamentswahl in welcher Figur unvorteilhaft dargestellt sahen, anregte (vgl. ebd.), so kann man seine Beschreibung als «Spur» der Gerüchteküche Kairos interpretieren. In Anlehnung an Tröhlers methodologische Überlegungen betrachte ich sie aus diachroner Perspektive als ein Indiz für die fragile politische Situation, die dazu beitrug, die Rezeption des Films in Ägypten zum Teil jenseits von in den Film eingeschriebenen Codes zu steuern. Parker schildert, dass dies bisweilen bizarre Züge annahm:

Oddest coincidence of all, events remarkably like those shot in the film in the spring of 1937 actually happened in Egypt in the spring of 1938! The thing was actually prophetic. The fate of the film was sealed. It was banned, apparently for good. The Government's 'No' instead of meaning 'Perhaps' like the girl's in the story, apparently for once really meant 'No'. (ebd.)

Parkers Bemerkung spielt darauf an, dass das ägyptische Publikum angesichts der Entlassung des beliebten Premierministers Nahas Pascha und den Trickereien bei den Parlamentswahlen von 1938 in der Intrige gegen Lashin eine Parabel auf die Machtspielchen des Königs, denen Nahas Pascha zum Opfer fiel, vermutete. Ob ein Wissen über die Produktionsbedingungen von Spielfilmen in Ägypten bereits verbreitet war und sich die Betrachtenden der Absurdität der Prophetie, die offensichtlich in den Film hineininterpretiert wurde, bewusst waren, ist schwer zu sagen. In synchroner Perspektive ist interessant festzuhalten, dass in Großbritannien nach der Verabschiedung des Anglo-Ägyptischen Vertrags von 1936 «sagbar» war, was im Ägyptischen Königreich vor den Wahlen nicht ausgesprochen werden durfte. Jenseits dieser Rahmungen, die größtenteils nicht in das Filmmaterial selbst eingeschrieben sind und daher nicht automatisch mit dem Trägermaterial im transnationalen Raum zirkulierten, existierten auch in den Film eingeschriebene Codes, die bestimmte Lektüremodi beeinflusst haben mögen. So hat möglicherweise auch die Text-

tafel im Vorspann des Films, die Aufschluss darüber gibt, dass die Filmhandlung im 12. Jahrhundert angesiedelt ist, bei historisch interessierten Zuschauer*innen eine dokumentarisierende Lesart angeregt.

Der *Al-Ahram*-Kritiker al Sharbini scheint hingegen stärker den Aspekt zu gewichten, dass sich im Film die «Bauern, Krieger und das einfache Volk [...] trotz böser Intrigen tugendhaft» (al Sharbini, *Al Ahram*, 17.11.1938) verhalten. Vor dem Hintergrund der erklärten Absicht des Studio Misr, Filme herzustellen, die das Volk bilden sollten (Harb 1927, 209), gingen die ägyptischen Zuschauenden vermutlich bereits mit der Erwartungshaltung ins Kino, einen Film zu sehen, dessen Figuren Vorbildcharakter haben würden. Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass das ägyptische Publikum bei der Filmlektüre zwischen dem «mode fictionalisant» (Odin 2011, 47), den die dramatische Geschichte um Liebe, Intrigen und Verrat nahelegte, dem «mode moralisant» (ebd., 53 ff.), der durch die institutionelle Rahmung des aufklärerischen Absichten verfolgenden Studio Misr angeregt wurde, und dem «mode documentarisant» (ebd.), der durch die Texttafel und die Gerüchte um das Verbot wegen Majestätsbeleidigung hervorgerufen wurde, variierte.

2.7 US-amerikanische Filme über den Orient

Wie erwähnt waren sich ägyptische und deutsche Rezensentinnen und Rezensenten in einer Sache einig: in der Abwehr gegen Hollywood. Die Kritikerin Eva Maria Ernst schreibt, dass «die bewusste Abkehr vom amerikanischen ›Kitsch‹, der in Ägypten zur Aufführung gelangt, deutlich spürbar» gewesen sei (Ernst, *Der Film*, 14.06.1941). Auch der ägyptische Rezensent Zakariya al Sharbini thematisiert den Gegensatz zu den Orientdarstellungen in Hollywood-Filmen (al Sharbini, *Al Ahram*, 17.11.1938). Beide scheinen auf die Tatsache anzudeuten, dass der ägyptische Filmmarkt seit den Anfängen des Kinos durch US-amerikanische Filme dominiert wird, worüber ebenfalls Fritz Kramp berichtet:

Wie in keinem anderen Land tobt in Ägypten der Kampf der nationalen Filmindustrie gegen die Hochflut der ausländischen Filme. [...] Die bekannten Hollywooder Produktionshäuser beherrschen den Spielplan der großen Erstaufführungskinos in Kairo und Alexandrien. (*Kramp, Film-Kurier*, 10.08.1939)

Um die Ausgangslage für diese Kritik zu verdeutlichen, werde ich zunächst anhand des Stummfilms *THE SHEIK* (George Melford, USA 1921) und des Tonfilms *MOROCCO* (Joseph von Sternberg, USA 1929) exemplarisch darstellen, wie US-amerikanische Filme den Orient in Szene setzten. Darauf aufbauend lässt sich erörtern, worin sich die beiden US-amerikanischen

Filme über den Orient auf semantischer und auf stimmungshafter Ebene von LASHIN unterscheiden. Ich wähle diese Filme, da sie weltweite Erfolge feierten und nicht nur Einfluss darauf hatten, wie die (westliche) Welt den Orient imaginierte, sondern – zumindest, was THE SHEIK und seine Fortsetzung betrifft – auch in den Ländern des Orients zu sehen waren.

Im Stummfilm THE SHEIK reist eine englische Lady namens Diana Mayo, gespielt von Agnes Ayres, durch die Wüste und besucht aus Neugierde einen Heirats-Basar. Dort lernt sie Scheich Ahmed Ben Hassan, verkörpert durch Rudolph Valentino, kennen. Dieser nimmt sie während eines gemeinsamen Wüstenausflugs gefangen und vergeht sich an ihr, was – anders als in der Romanvorlage – nur angedeutet wird. Raoul, ein Freund des Scheichs, kommt zu Besuch und verurteilt dessen Verhalten. Paradoxerweise gesteht der Scheich Raoul daraufhin, dass er in Diana verliebt ist. Raoul kann seinen Freund überzeugen, Diana freizulassen. Als der Scheich sie freilässt, fällt Diana dem Räuber Omair in die Hände. Scheich Ahmed tötet Omair im Kampf und wird dabei schwer verwundet. Diana erfährt unterdessen, dass der Scheich in Wirklichkeit der Sohn eines Briten und einer Spanierin ist, der von Arabern adoptiert wurde. Als Ahmed aufwacht, gesteht sie ihm ihre Liebe. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Bestseller der Autorin Edith Maude Hull und wurde komplett in den USA gedreht. Das Schauspiel verantwortet eine amerikanische Crew, abgesehen von Rudolph Valentino, einem Europäer. Valentino wurde durch den Film weltberühmt und avancierte, trotz oder gerade wegen der angedeuteten Vergewaltigung, zum Sexsymbol:

Playing a sadistic prince of the desert, his handsome profile, luminous black hair, slanted dark, clear translucent skin, lean body shaped by daily two-hour workouts, and often flaring nostrils while he brutally raped and tenderly kissed Agnes Ayres made numerous female theatregoers faint in the aisles. «Sheik» mania swept America. «Sheik» brand condoms entered the drug stores, and a song, The Sheik of Araby, never heard in the silent film, became a huge hit. The decor of scores of living rooms, bedrooms and public places throughout the country took on the influence of Arabian designs.

(Starr, *The Entertainment Magazine*, 02.11.2018)

Miriam Hansen zufolge oszillierte die öffentliche Persona Rudolph Valentinos nach dem Filmerfolg zwischen tendenziell sadistischen und masochistischen Zuschreibungen (vgl. Hansen 1994, 285). Wenn Valentino im Filmmarketing als «Bedrohung» (ebd.) bezeichnet wird oder einer seiner Biografen schreibt, er stelle für die Frauen ein «Symbol des omnipotenten Mannes, der sie dominiert, wie es die Männer in ihrem eigenen Leben nicht vermögen», dar (ebd.), dann erachtet sie dies als Indiz dafür, dass

seine Persona sadistische Züge trägt. Zur masochistischen Sichtweise trug ihrer Ansicht nach bei, dass männliche Filmzuschauer Valentino verachteten und als weichlich abtaten und dass viele Filme mit Valentino Szenen beinhalten, die die Zuschauerinnen dazu brachten, die Torturen, denen Valentino und andere ausgesetzt sind, zu genießen (ebd.). Der Kult um Valentino, der in dieser Ambivalenz begründet sein mag, nahm jedenfalls über seinen Tod hinaus bizarre Formen an:

The cult of Valentino's body extended, finally, to his corpse and led to notorious necrophilic excesses. Valentino's last will specified that his body be exhibited to his fans. This provoked a fetishistic run for buttons from his suit or at least candles and flowers from the funeral home. But the collective *mise-en-scène* of fainting spells, hysterical grief, and, to be accurate, a few suicides, cannot be reduced to a spectacle of mass-cultural manipulation. It may be read as a kind of rebellion, a desperate protest against the passivity and one-sidedness with which patriarchal cinema supports the subordinate position of women in the gender hierarchy. In such reading, even the commercially distorted manifestation of female desire might articulate an utopian claim: that the hollow promises of screen happiness be released into the mutuality of erotic practice. (ebd., 294)

Ähnlich wie Hansen erachtet Ella Shohat den subversiv-erotischen Subtext als ausschlaggebend für den Erfolg des Films. Auch sie schreibt, dass es im US-amerikanischen Stummfilm gängige Praxis gewesen sei, amerikanische Darstellende Orientalinnen und Orientalen verkörpern zu lassen. Dabei sei es nicht darum gegangen, authentische Filme über den Orient herzustellen. Vielmehr habe es das exotische Setting ermöglicht, Inhalte zu verbreiten, die in den USA tabuisiert waren. Dabei spielte auch die Kostümierung eine wichtige Rolle: «Masquerading manifests a latent desire to transgress fixed national and gender identities» (Shohat 1997, 52). In den USA, wo Ehen zwischen Menschen unterschiedlicher Hautfarben gesetzlich verboten waren, stellte es eine Grenzüberschreitung dar, die Liebe Angehöriger unterschiedlicher «Rassen» auf der Leinwand zu zeigen. Dieses Problem löst der Film nicht nur mittels der Maskerade, sondern er bedient sich auch der Technik des Vexierbildes. So wird die verbotene Liebe letzten Endes darstellbar, als sich der Scheich als Europäer entpuppt, der von Arabern großgezogen wurde:

By making him of European origin, the issue of interracial love/sex has been avoided. Having lived with Arabs, the sheik is excused for having adopted some of their barbaric beliefs but he is quickly brought to his senses. This also reinforces the imperialistic belief that the Arabs are incapable of taking care of

themselves. Left alone they would be governed by the likes of Omais, which is why the Europeans have to be in control. (Dajani 2000, 24)

Das Assoziieren von Exotik mit Erotik war in der Orientliteratur und -malerei bereits seit Jahrhunderten etabliert und spiegelte sich auch in der Postkartenikonografie wider:

Auch wenn das Bild des Orients seit jeher an erotische Wunschvorstellungen gebunden war, wie sie nicht zuletzt Gemälde des 19. Jahrhunderts höchst eindrücklich ausbuchstabierten, waren solche Motive für Reisende jenseits der Reichweite ihrer Kamera. Insbesondere Lehnert & Landrock bringen diese Phantasmagorien in zahlreiche nun käuflich zu erwerbende Bilder. Von Motiven, die uns heute als offensichtliches Kokettieren mit der Pädophilie erscheinen, über explizit homoerotische Aufnahmen bis hin zu eher klassischen Aktaufnahmen reicht dabei das Spektrum. (Thürlemann 2015, 168f.)

Bei diesen Reiseandenken ging es, Thürlemann zufolge, nicht um den Orient als Ort, sondern als Gegenwelt:

Je näher die Fotografie an dieses [Phantasma] heranreicht, desto erfolgreicher kann sie auch vertrieben werden. Die Ortlosigkeit der Aufnahmen ist dabei Teil der Strategie: Auch wenn die meisten Fotografien in Tunesien entstanden, ist das Bild des Orients, das sie zeichnen, von allgemeiner Gültigkeit, und so konnten die Abzüge auch in Kairo und Damaskus, Marrakesch und Beirut verkauft werden. (ebd., 169)

THE SHEIK weist eine Parallele zur erotischen Orientfotografie auf. Der Film greift im Westen tabuisierte sexuelle Fantasien auf und setzt diese an einem anderen Ort, so etwa in der orientalisch dekorierten, kalifornischen Wüste, in Szene. Er schafft so ein Ventil für in der Gesellschaft unterdrückte erotische und sexuelle Bedürfnisse.

Auch der Hollywood-Film MOROCCO wählt den Orient als Schauplatz, um eine Gegenwelt zur westlichen Welt zu entwerfen. Der Film spielt in einer marokkanischen Garnisonsstadt und erzählt von der Ménage à trois der jungen, durch Marlene Dietrich verkörperten Nachtclubsängerin Amy Jolly, dem amerikanischen Fremdenlegionär Tom Brown (Gary Cooper) und dem reichen Franzosen La Bessière (Adolphe Menjou). Amy entscheidet sich im Laufe der Handlung für die Ehe mit La Bessière. Als sie glaubt, der Fremdenlegionär Brown sei verwundet worden, zieht sie in die Wüste, um ihn zu suchen. Sie findet Tom allerdings in einer Kneipe, umringt von einheimischen Kurtisanen. Als sie dennoch einen Beweis für seine Liebe erhält, folgt sie Brown, der mit seiner Truppe weiterzieht, in die Wüste. Die Frauenrolle, die Marlene Dietrich in dem

Film verkörperte, bewegte sich für europäische Verhältnisse am Rande des Schicklichen:

Als ich es [das Buch von Benno Vigny, welches die Vorlage für den Film lieferte] in einem Augenblick der Muße las, fiel mir ein, daß es gewissermaßen auch eine Fremdenlegion der Frauen gäbe und daß deren Mitglieder sich auch entschlossen hatten, ihre Wunden hinter einem Inkognito zu verbergen.
(Sternberg 1967, 269f.)

Sternbergs Verweis auf eine ›Fremdenlegion der Frauen‹ liefert meiner Ansicht nach eine Erklärung dafür, warum im Film nicht die übliche Grenzziehung zwischen moralisch agierender westlicher Frau und sich unsittlich verhaltender orientalischer Frau inszeniert wird. Die Figur der Amy Jolly ist, wie die Betrachtenden andeutungsweise erfahren, in Europa gescheitert. Durch diesen Status kann sie sich abseits der Norm bewegen und als Frau gezeigt werden, die zwischen zwei Liebhabern steht, in Frack und Zylinder auftritt und einer anderen Frau einen flüchtigen Kuss auf den Mund gibt. Von den stummen Marokkanerinnen, die von amerikanischen Komparsinnen gespielt werden, unterscheidet sie sich dadurch, dass sie eine Stimme hat, die sie zum Singen oder Sprechen erhebt. Somit ist ihre Figur aktiver als die der marokkanischen Frauen, die sich nahezu wortlos als willfähige Liebhaberinnen bei den Fremdenlegionären andienen. Im Gegensatz zu den Marokkanerinnen wird Amy nicht nur aufgrund ihres Körpers begehrt, sondern auch als potenzielle Ehefrau umworben. Dietrich hat sich, Sternberg zufolge, anfangs übrigens wenig begeistert darüber geäußert, das Buch zu verfilmen, da sie es für «schwache Limonade» (ebd., 270) hielt, was Sternberg wie folgt kommentiert:

Ihr Urteil war völlig richtig, was das Buch betraf. So konnte sie nicht ahnen, warum ich es gewählt hatte. Ich hatte mich mit Bedacht für einen visuellen Stoff entschieden, der keine Wortkaskaden verlangte. Ich wußte nicht nur, wie wichtig es war, die internationale Gemeinschaft und seinen Reiz auf entfernte Völker – deren Vokabular in der Regel fünfhundert Wörter nicht überschreitet – zu behaupten. Meine Wahl war auch durch eine praktische Übung bestimmt. Ich schauderte bei der Vorstellung, welche Laute aus dem Mund meiner Aphrodite kommen würden, wenn sie sich in den mörderischen Kampf mit einer Fremdsprache begeben mußte. (ebd.)

Sternbergs Zitat lässt darauf schließen, dass er seine Wahl, einen Film im orientalischen Ambiente zu drehen, nicht aus Interesse am Orient, deren Bevölkerung er offenbar nicht außerordentlich schätzte, sondern aufgrund taktischer Erwägungen fällte. Sternberg, der, bevor er den Film drehte, niemals einen Fuß in den Orient gesetzt hatte, ging es dementsprechend wohl

nicht darum, Marokko möglichst authentisch zu inszenieren. So überrascht es nicht, dass der Gesang des Muezzins ungewohnt melodisch anmutet, die Gebetsbewegungen der muslimischen Gläubigen mechanisch erscheinen und die einheimischen Kurtisanen entweder passiv oder, wenn aktiv, dann frivol dargestellt werden.

So verbindet die Filme *THE SHEIK* und *MORROCO*, dass beide sich orientalischer Settings, die in der kalifornischen Wüste nachgestellt wurden, bedienen, um erotische Inhalte wiederzugeben, die die Fantasien des westlichen Publikums beflügelten, die in europäischen und US-amerikanischen Settings der 1920er-Jahre nicht ohne Weiteres zeigbar gewesen wären. Die US-amerikanischen Orientfilme befreiten die westlichen Zuschauerinnen und Zuschauer für die Dauer des Films von der herrschenden Moral. Zudem konstruierten und zementierten sie rassistische Vorurteile sowie hierarchische Machtkonstellationen zwischen Orient und Okzident und reihten sich in eine lange Tradition bestehender, durch den Westen prästrukturierter Fremdbilder ein, die die europäische und US-amerikanische Identität kontrastierten und konstituierten.

THE SHEIKH und vermutlich auch andere bekannte Hollywood-Filme, die im Orient spielen, zirkulierten im Nahen Osten. Die Arabistin und Kulturwissenschaftlerin Kathrin Lötscher ist der Frage nachgegangen, wie ägyptische Rezensenten US-amerikanische Stummfilme bewerteten. Sie weiß zu berichten, dass der Film *THE SHEIKH* und dessen Fortsetzung *THE SON OF THE SHEIKH* (*DER SOHN DES SCHEICHS*, George Fitzmaurice, USA 1926) in Ägypten beachtliche Erfolge feierten (vgl. ebd., 85) und sich der Hauptdarsteller Rudolph Valentino großer Beliebtheit erfreute (vgl. ebd., 117). Als Beweis dafür führt sie an, dass die ägyptische Zeitschrift *Rose al-Yusuf* (*DMG Rūz al-Yūsuf*) im April 1926 die Bekenntnisse des Rudolph Valentino in arabischer Sprache veröffentlicht hat (vgl. ebd., 84). Außerdem sei in der Zeitschrift *al-musawwar* über den Fortsetzungsfilm *THE SON OF THE SHEIKH* zu lesen gewesen:

[Der Film ist] ein Fest leuchtender Farben, lodernder Leidenschaft und geheimen Hasses. Valentino spielt hier die Rolle des Liebenden in der Sahara, wo die Leidenschaft noch die natürliche Veranlagung ist, ohne von der Zivilisation korrigiert oder maskiert zu sein.

(*al-musawwar*, 15.10.1926, zit. in: Lötscher 2005, 117)

Miriam B. Hansen erachtet den Film *THE SON OF THE SHEIKH* als Valentinos perversesten Film (vgl. Hansen 1991, 1). Und Lötscher äußert sich erstaunt darüber, dass sich der Rezensent in *al-musawwar* nicht negativ über die «paternalistische und dominierende Haltung» (ebd.) der Briten gegenüber den Ägypter*innen äußert, die *THE SON OF THE SHEIKH* bestimmt. Sie gibt

indes auch zu bedenken, dass das ägyptische Publikum nicht zwangsläufig unpolitisch oder mit der britischen Bevormundung zufrieden sein musste, wenn es den Film genoss, sondern zeigt am Beispiel des britischen Films *THE THIEF OF BAGDAD* (*DER DIEB VON BAGDAD*, Raoul Walsh, USA 1924), dass sich die ägyptische Stadtbevölkerung an «phantastischen und abenteuerlichen Auswüchsen in der Welt der Wüste genauso erfreuen [konnte] wie das amerikanische und europäische Publikum, da sie diese sehr wohl als Phantasien und nicht als ernsthafte Spiegel ihrer Wirklichkeit auffassten» (ebd., 118). Die US-amerikanischen und europäischen Klischeevorstellungen über den Orient schmerzten die Ägypterinnen und Ägypter Lötscher zufolge erst, wenn sie diese am eigenen Leib zu spüren bekamen. Davon, so Lötscher, zeuge ein Zitat der berühmten ägyptischen Schauspielerin Aziza Amir (DMG 'Azīza Amīr), das einem Bericht über ihre Paris-Reise entstammt:

Viele, die ich hier traf, schienen von etwas Bemerkenswertem überzeugt zu sein. Wenn sie mich nach meiner Nationalität fragten, und ich ihnen sagte, ich wäre Ägypterin, schienen sie äußerst erstaunt. Sie glaubten nämlich, wir würden in Ägypten zwischen Sanddünen leben, in Zelten [...] wie die Wilden und uns ins Kamelfelle hüllen. Sie hielten mich jeweils für eine Spanierin.

(Aziza Amir zit. in: *Rose al-Yusuf*, 08.12.1927, zit. in: Lötscher 2005, 118f.)

Lötschers Argumentation ist zweifellos schlüssig. Dennoch gab es Stimmen wie die von Talaat Harb, der sich darüber beschwerte, dass «eine ausländische Produktionsfirma Kairo zwar in die Gruppe der Weltstädte aufnimmt, dann aber nur einen Schlangenbeschwörer zeigt, der vor Touristen am Eingang des Hotel Continental auftritt» (Harb 1927, 2010f.). Sicherlich erregten sich auch andere Landsleute über Orientalismen in westlichen Filmen. So bezieht sich al Sharbinis Kommentar wahrscheinlich ebenfalls auf Filme wie *THE SHEIKH*, *THE SON OF THE SHEIKH* oder *MOROCCO*, wenn er feststellt, dass es «amerikanischen Filmen über den Orient [...] an echter Orientstimmung» (*Al Ahram*, 17.11.1938) mangle. LASHIN attestiert er hingegen eine «bis aufs Blut orientalisch[e]» Anmutung. So mögen ägyptische Zuschauende, die sich durch US-amerikanische Orientdarstellungen erniedrigt fühlten, beim Anblick von LASHIN in eine erhabene Stimmung versetzt worden sein. Und das deutsche Filmpublikum, das aufgrund der propagandistisch gefärbten Rezensionen dazu animiert wurde, für den Feind des Feindes Sympathie zu empfinden, mag wiederum in eine Stimmung der Offenheit und Neugierde versetzt worden sein, die vermutlich ebenfalls zu einer dokumentarisierenden Lesart beitrug.

2.8 Orientbilder im deutschen Film

In ihrer Sympathie für die Menschen in Ägypten schien die deutsche Rezensentin Eva Maria Ernst, die die «Abkehr vom amerikanischen ›Kitsch‹» (Ernst, *Der Film*, 14.06.1941) begrüßt, vergessen zu haben, dass die Darstellung märchenhafter, orientalischer Pracht auch im deutschen Stummfilmkino bis in die 1920er-Jahre hinein beliebt war (vgl. Echle 2018, 131 ff.). Diese rettete sich, wie ich am Beispiel der Karl-May-Verfilmung *DURCH DIE WÜSTE* (Johann Alexander Hübler-Kahla, D 1936) zeigen werde, selbst ins Tonfilmzeitalter hinüber. Eine Besonderheit des Films *DURCH DIE WÜSTE* war es, dass die Außenaufnahmen größtenteils in Ägypten gemacht wurden. Vermutlich stellte bereits die Schiffsreise des Filmteams zu den Dreharbeiten, die in der Zeitschrift *Der Film* als «Filmexpedition» bezeichnet wurden, ein Abenteuer dar (*Der Film*, 07.09.1935).

In der Eingangsszene des Films reiten der deutsche Forscher Kara Ben Nemsis und sein Gefolgsmann, der Araber Hadschi Halef Omar, die beide von deutschen Theaterschauspielern verkörpert werden, durch eine Sandwüste. In der Bildkomposition des anfänglichen Ritts spiegelt sich das soziale Gefälle der beiden wider: Während Kara Ben Nemsis aufrecht auf einem edlen Pferd sitzend voranreitet, versucht sein Diener Hadschi Halef Omar in gekrümmter Haltung auf einem kleinen, strauchelnden Esel Schritt zu halten. Der Eingangsdialog gleicht einem ständigen Wortduell um Rechthaberei zwischen Kara Ben Nemsis und Hadschi Halef Omar, der stets unterliegt. Dies zeigt sich an Kara Ben Nemsis' respektlosen Aussprüchen wie «Halef, Du Gläubiger, da siehst Du, dass Du selbst ein Esel bist». Die Beziehung des westlichen Forschungsreisenden und des Orientalen erinnert an eine paternalistische Vater-Sohn-Beziehung. Diese Art der Wiedergabe eines «hegemonialen Herrschafts- und Machtverhältnisses» (Said 2009 [1978], 14f.) zwischen Okzident und Orient kann in der Tradition des französischen Schriftstellers Gustave Flaubert, wie sie der Literaturkritiker Edward W. Said schildert, verankert werden:

Er [Flaubert] sprach für sie [die Kurtisane] und repräsentierte sie zugleich. Er war ein relativ wohlhabender ausländischer Mann, und die historisch gefestigten Herrschaftsverhältnisse erlaubten es ihm, sie, Ruschiuk Hânem, nicht nur körperlich zu besitzen, sondern auch in ihrem Namen zu sprechen und schließlich seinen Lesern mitzuteilen, was an ihr ›typisch orientalisches‹ war. Meiner Ansicht nach war Flauberts Machtposition kein Einzelfall, sondern charakteristisch für das zwischen Westen und Osten bestehende Muster der Dominanz und den daraus resultierenden Orientdiskurs. (*ebd.*, 14f.)

Die notorische Bevormundung von Orientalinnen und Orientalen durch westliche Männer lässt sich deutlich im Verhältnis zwischen Kara Ben Nemsi und Hadschi Halef Omar erkennen. Sie wurde im 20. Jahrhundert ebenfalls von Journalisten reproduziert. So schildert der Autor Leopold Weiß in einer Reportage über eine Filmvorführung im Kino eines arabischen Viertels von Kairo:

Die Zuschauer, die arabischen Jungen, klettern, als der Film seinem Ende zugeht, auf die Bänke und kennen in ihrem Toben keine Grenzen mehr. Ein hagerer Sudan-Neger in der vordersten Reihe steigt in seinem langen weißen Hemd auf die Schultern der vor ihm stehenden und wirft wie in Ekstase beide Hände hoch in die Luft... Die sich selbst überstürzende Leidenschaft dieser großen Kinder ist ein ergreifendes Schauspiel: Optimismus und Lebenswille ohne Maß... Eine Erkenntnis findet hier ihre Gestalt: für den rein und instinktiv erlebenden Menschen gibt es keine Trennung zwischen Spiel und Wirklichkeit.

(Weiß, *Film-Kurier*, 08.11.1926)

Eine ähnlich geringschätzige Haltung gegenüber dem orientalischen Fremden macht sich bemerkbar, wenn es um die autochthonen Laiendarstellerinnen und -darsteller geht. In dieser Haltung schwingt indes gleichzeitig eine Faszination für das Ursprüngliche des «edlen Wilden» mit – wie dies vergleichbar in *NANOOK OF THE NORTH* (Robert J. Flaherty, USA 1922) der Fall ist (Geiger 2005, 129). Noch vor LASHIN spielten im Film *DURCH DIE WÜSTE*, der seine Welturaufführung im Februar 1936 in Dresden feierte, ägyptische Laien mit, die vermutlich – zumindest zum Teil – mittels eines Aufrufs, der in der ägyptischen Tageszeitung *Al Ahram* erschien, rekrutiert wurden:

Die deutsche Filmproduktionsfirma «Lothar Stark», die momentan einen Kinofilm in Kairo dreht, ist auf der Suche nach einem Reiter, der die Reitkunst nach Art der Cowboys beherrscht, dazu zählen auch Springreiten und akrobatische Fertigkeiten, wie das Festklammern am Bauch des Pferds und andere Kunststücke. Wenden Sie sich bei Interesse bitte an die Redaktion.

(*Al Ahram*, 15.10.1935)

Die ägyptischen Laien wirkten nicht nur in atemberaubenden Stuntszenen mit, sondern traten auch als Stammesangehörige, Musiker und Tänzerinnen auf, die an der Hochzeit Hadschi Halef Omars mit Hanneh, der Tochter des Scheichs, teilnahmen. Vergleicht man diese Hochzeitsszene mit den Massenszenen in *MOROCCO*, so fällt auf, wie authentisch sie inszeniert ist. Ägyptische Laienschauspielerinnen und -schauspieler in traditioneller orientalischer Kleidung führen in der Wüste arabische Tänze auf. Dazu ertönt eine für ägyptische Hochzeiten typische, diegetische Trom-



14 a-d DURCH DIE WÜSTE (Johann Alexander Hübler-Kahla, D 1936): Der Film mischt kammer Spielartig inszenierte Szenen mit ethnografisch anmutenden Aufnahmen

melmusik, die die Authentizität der visuellen Darstellung unterstützt. Ein Düsseldorfer Filmkritiker, der insgesamt die fehlende Spannung des Films bemängelt, beschwert sich, der Film sei «streckenweise in den Rang eines Kulturfilms erhoben» (*Der Film*, 22.02.1936) worden. An anderer Stelle lobt er indes «die Lust und Leidenschaft, mit der die orientalische Komparsee bei der Sache war» (ebd.). Deren unverfälschtes Auftreten schien allerdings nicht auszureichen, um einen groben Fauxpas in puncto Authentizität wettzumachen, den ein Mitarbeiter des *Filmdienst* 13 Jahre nach der Erstaufführung kritisiert:

Die langatmige Prosa ist zwar reich an Blumen der orientalischen Redekunst, doch arm an dramaturgisch verwertbarer Handlung. Daß der Film an Ort und Stelle aufgenommen wurde, hilft über die größte Langeweile hinweg. Ein sicherlich unbeabsichtigtes Kuriosum: Hadschi Halef Omar sächselft.

(*Filmdienst*, 06.09.1949).

So scheint es, dass die Besonderheit, dass Ägypterinnen und Ägypter ihre Landsleute verkörperten, die in den deutschen Rezensionen zu *LASHIN* gelobt wird, im Film *DURCH DIE WÜSTE* nicht durchweg geschätzt wurde. Das mag daran gelegen haben, dass Kritikerinnen und Kritiker angesichts der Romanvorlage keine authentische Orientdarstellung, sondern

spannendes Unterhaltungskino erwarteten. In dieser Hinsicht wirkt der Film unentschlossen. Die Handlung ist nicht besonders packend, und die authentisch anmutenden Massenszenen, in denen ägyptische Laiendarstellerinnen und -darsteller auftreten, stehen in scharfem Kontrast zur Maskerade des den rückständigen Orient verkörpernden Hadschi Halef Omar.

Angesichts des seit Jahrhunderten etablierten Klischees, das sich, wie ich gezeigt habe, auf die filmische Darstellung wie auf das außerfilmische Orientbild bezog und auch in Deutschland zirkulierte, mögen fünf Jahre später Kritikerinnen und Zuschauer des Films von LASHIN überrascht gewesen sein, einen aufwändig inszenierten Historienfilm zu sehen, mit dem sich das vermeintlich kindliche ägyptische Volk aktiv und vorausschauend präsentierte:

Ägypten hat ungefähr 14 Millionen Einwohner. Fellachen, Kopten, Berber, Beduinen. Es ist erstaunlich, dass so ein kleines Volk, das aus verschiedenen Stämmen zusammengesetzt ist, es unternimmt, eigene Filme herzustellen.

(Ernst, *Der Film*, 14.06.1941)

Und auch die Aussage aus dem *Film-Kurier* «Man hat bisher so gut wie nichts davon gehört, dass es in Ägypten eine Filmproduktion gibt, die entschieden nationale Tendenz verfolgt» (*Film-Kurier*, 22.05.1941) zeugt davon, dass der Rezensent Heinrich Miltner von dem Film überrascht oder gar auf seine Art beeindruckt war. Und wenn Eva Maria Ernst in der Zeitschrift *Der Film* die unterschiedlichen Volksgruppen nennt und auf das Stammeswesen zu sprechen kommt (Ernst, *Der Film*, 14.06.1941), so erweckt ihre Aussage den Eindruck, bei den Ägypterinnen und Ägyptern handle es sich um ein archaisches, zum Teil nomadisch lebendes Volk. Die Tatsache, dass Kairo zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Großstadt war, die von Karl Werner sogar als «Europäerstadt» (*Der Kinematograph*, 04.06.1913) bezeichnet wird, über die der Autor weiter berichtet, dass sie sich kaum «von anderen Großstädten mit ihren vielen öffentlichen Gebäuden und Palästen» unterscheiden würde (ebd.), war Ernst vermutlich nicht bekannt. Der Geograf und autodidaktische Völkerkundler Ewald Banse beschreibt wiederum die Heterogenität der Bevölkerung Ägyptens und differenziert dabei besonders zwischen Bauern und «eingeborenen Städtern, die [...] einen Typus körperlicher Verfeinerung bilden» (Banse 1909, 43), jedoch als solche ebenfalls eine ethnische Vielfalt erkennen lassen:

Die moslimischen Städter sind von den eingeborenen Ägyptern wohl am meisten gemischt, so daß ihre körperlichen Abstufungen zahlreich sind. Am wirksamsten gekreuzt mögen sie sein mit Negern [...] und mit echten Semi-

ten, und zwar Arabern, so daß einerseits das Rassenniveau gedrückt, zum anderen wohl­tätig beeinflusst wurde. So erscheinen unter ihnen alle Physisch­nomien von den groben negritischen Zügen bis zu tatsächlich fast kaukasi­chem Profil. (ebd., 45)

Mit dieser Einschätzung kommt – zumindest die arabischstämmige – Stadtbevölkerung bei Banse besser weg als die als Fellachen bezeichnete Landbevölkerung, die er als «bäurisch derb» sowie als «stumpf und freudlos» (ebd., 41) bezeichnet. Selbst wenn er für die erstere positive Worte übrighat, sieht auch er diese im Vergleich zu den Menschen aus Europa als rückständig an:

Sie [die muslimischen Städter] sind die Hauptstütze der Religion Moham­meds im Lande, sie stehen unerschütterlich fest im Glauben, mögen sich auch einige ihrer Söhne à la franca [wie die Franzosen] kleiden. Unter ihnen findet man am ersten von Grund des Herzens anständige Elemente, denen sittenreiner Lebenswandel, Ehrlichkeit im Geschäft feste Prinzipien sind. Die Religion aber ist ihnen ein Hindernis im Fortschritt, gibt ihrer ganzen Lebens­führung einen greisenhaften Zug. Weniger die der Öffentlichkeit fehlende Rolle der Frau ist es, als die starre Bastille des Religionsgesetzes, dessen so­zialer Wert dem Fortpulsen der Zeit nicht folgen will und kann. Das stellt sie kulturell jahrhundertweit hinter allen Wettbewerbern zurück [...]. (ebd.)

Banses Bericht kann, besonders wenn er dunkelhäutige Sudanesen «ent­sprechend den niedrigen körperlichen und geistigen Eigenschaften» (ebd., 46) als die «Hefe des Volkes» bezeichnet, als paradigmatisch für die in der Weimarer Republik zirkulierende Rassenideologie angesehen werden. Wenn Banse schreibt, «Ägypten würde nur gewinnen, wenn es diesen rassendegenerierenden Fremdkörper ausstieße» (ebd.), entlarvt er sich als Vordenker jener Ideologie, die im Dritten Reich zur Doktrin erhoben wurde, innerhalb derer Araber als edle Rasse und Schwarze als minderwertig angesehen wurden.

Betrachtet man den Film DURCH DIE WÜSTE vor diesem allgemeinen Hintergrund, so vermittelt er auf stimmungshafter Ebene anscheinend eine schwärmerische Perspektive auf die arabische Rasse, wenn die ästhetisch hochwertigen Szenen des Hochzeitsfests, an denen die erwähnten Laien prominent beteiligt sind, das Geplänkel zwischen Kara Ben Nems und Hadschi Halef Omar für einen Moment unterbrechen. Alternierend zu diesem romantischen Blick auf den Orient tritt hingegen eine herablassende Sichtweise auf den Islam zutage, die die Menschen aus dem Orient, nach Ansicht Banses und anderer Europäerinnen und Europäer, zur Rückständigkeit verdammt. Dies ist im Film selbst beispielsweise der

Fall, wenn Kara Ben Nemsî sich über Hadschi Halef Omar mokiert, der für einen unbekannten Toten betet. Als Halef auf die Frotzelei antwortet: «Sidi, ich konnte ihn nicht mehr fragen, vielleicht war dieser Mann ja doch ein Rechtgläubiger», verzieht Kara Ben Nemsî ob dieser Frömmelei demonstrativ das Gesicht. Vermutlich war die Sichtweise der deutschen Kritikerinnen und Kritiker auf den Orient, die LASHIN im Dritten Reich rezensierten, trotz der insgesamt positiveren Bewertung von ähnlichen Widersprüchen geprägt. Zumindest zeugt die abschließende Bemerkung in der Zeitschrift *Der Film* von großer Ambivalenz:

Wir werden andere Maßstäbe an dieses Filmwerk anlegen müssen, als wir es bei deutschen Filmen tun. Aber die Fremdartigkeit sowohl des Stoffes als auch der Gestaltung wird jedenfalls von großem Interesse sein.

(*Der Film*, 24.05.1941)

Auch Ernsts Aussage über die ägyptische Stammesgesellschaft werde ich als Zeichen dafür, dass das Bild eines rückständigen Orients durch die Köpfe der deutschen Kritikerinnen und Kritiker geisterte, ein Bild, das die Filmrezeption dahingehend beeinflusste, dass die Schreibenden sich größtenteils positiv überrascht über die ägyptische Superproduktion äußerten. Ich gehe also davon aus, dass die deutschen Presseleute LASHIN nicht nur hinsichtlich der genannten Aspekte partiell dokumentarisch lasen, sondern sie den ersten ägyptischen Film in Deutschland insgesamt als Dokument betrachteten, das sie mit ihren Klischeevorstellungen über Ägypten abglichen.

3 LASHIN – authentisch und international konkurrenzfähig

Die Vermutung der Rezensentin Eva Maria Ernst, dass LASHIN für das deutschsprachige Publikum vom «Reiz der unbekannten Ferne überstrahlt» (Ernst, *Der Film*, 14.06.1941) sein wird, legt nahe, dass sich Wahrnehmungsunterschiede in Deutschland und Ägypten primär auf Stimmungshafter Ebene abspielen. Dieser Annahme bin ich anhand meiner Ausführungen zum Gebrauch der arabischen Sprache im Film, zu den Atmosphären, die von der Filmarchitektur ausgehen, sowie zu den unterschiedlichen Haremsassoziationen in Orient und Okzident in Abgrenzung zu US-amerikanischen und deutschen Filmen über den Orient nachgegangen. Dabei habe ich festgestellt, dass im Falle von LASHIN nicht ein vorherrschendes filmisches Gestaltungsmittel die Schreibenden dazu veranlasste, eine als authentisch erlebte Orientstimmung zu empfinden. Vielmehr tru-

gen diverse filmische Elemente dazu bei, einen Film zu schaffen, der im transnationalen Raum Deutschland-Ägypten auf unterschiedliche Art aufgefasst und leiblich gespürt wurde. In Deutschland haftete LASHIN, angesichts dessen, dass das Publikum ein authentisches Selbstzeugnis der Ägypterinnen und Ägypter bestaunen und den Schleier der fremden Kultur für die Dauer des Films lüften konnte, das Flair eines Kulturfilms an. In Ägypten hingegen schien die echte Orientstimmung vor allem vom raffinierten Sprachgebrauch und der prächtigen Filmarchitektur auszugehen, die mit den Verheißungen auf ein neues großes Zeitalter assoziiert wurde. Diese Faktoren sowie Feinheiten in den Darstellungsweisen der Charaktere bewirkten, dass LASHIN im Gegensatz zu US-amerikanischen Produktionen über den Orient als authentisch empfunden wurde. Außerdem habe ich gezeigt, dass die unterschiedlichen Lesarten und Urteile über den Film in Ägypten und Deutschland nicht nur kulturellen Unterschieden, sondern auch den disparaten politischen Rahmenbedingungen geschuldet waren. Ich erachte es in diesem Zusammenhang als bedauerlich, dass meine Recherchen zur Auswertung des Films in den während des Zweiten Weltkriegs neutralen Ländern Schweiz und Liechtenstein zwar Filmankündigungen, aber keine Rezensionen zum Vorschein brachten.

Mit der Vorführung von LASHIN im Sommer 1941 endete die seit 1927 durch die Société Misr pour le Théâtre et le Cinéma als «Filmaustausch mit deutschen Filmfirmen» (*Film-Kurier*, 23.07.1927) angepriesene Filmzusammenarbeit, die sich ab 1933 konkretisierte, als vermeldet wurde, dass «Verhandlungen [...] zwischen der Klangfilm G.m.b.H. und einer ägyptischen Filmfirma erfolgreich abgeschlossen worden sind» (*Film-Kurier*, 30.05.1933). Diese hatte das Zirkulieren deutscher Technik sowie deutscher Techniker und Filmschaffender ermöglicht und brachte die Filme WEDAD und LASHIN hervor. Nach 1938 drehte das Studio Misr keine weiteren Spielfilme mit Fritz Kramp oder anderen deutschen Regisseurinnen und Regisseuren. Vermutlich lag das daran, dass die deutschen Filmschaffenden Ägypten nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verlassen mussten, um einer Internierung zu entgehen. Lediglich der Filmarchitekt Robert Scharfenberg blieb während des Zweiten Weltkriegs in Ägypten. Dies mag darin begründet sein, dass für ihn als Kommunisten die Rückkehr nach Deutschland ebenfalls gefährlich gewesen wäre. Scharfenberg arbeitete während der 1940er- und 1950er-Jahre als Szenograf in Ägypten (vgl. Weniger 2011, 605) und machte sich auch als Ausbilder einen Namen. Die deutsch-ägyptische Zusammenarbeit endete also nach wenigen Jahren und lediglich zwei Filmen, das Studio Misr bestand jedoch fort. So bin ich der Ansicht, dass diese gelungene transnationale Kooperation nicht nur am Erfolg der Filme WEDAD und LASHIN, sondern ebenso an den Zielen

des Studio Misr gemessen werden sollte. Über die hohe Popularität, die WEDAD in Ägypten und der arabischen Welt genoss, und über den Achtungserfolg, den der Film in Europa und den USA angesichts einer großen Resonanz in der Presse erzielte, habe ich bereits ausführlich berichtet. Auch das Resultat des Films LASHIN konnte sich sehen lassen. LASHIN sei, wie Kramp berichtet, in Kairo mit täglich vier ausverkauften Häusern drei Wochen lang im Kino gelaufen, was ihn dazu veranlasst, «der einheimischen Industrie ein gutes Zeugnis» (Kramp, *Film-Kurier*, 10.08.1939) auszustellen. Ein *Variety*-Korrespondent schreibt, der Film sei in ganz Ägypten in voll besetzten Kinos gezeigt worden (vgl. *Variety*, 14.12.1938). Auch die Tatsache, dass LASHIN, der von dem Filmkritiker Samir Farid zu den 100 wichtigsten ägyptischen Filmen gezählt wird (vgl. Farid, *Al Ahram Weekly*, 15.–21.03.2007) und heutzutage als hellsichtige Vorwegnahme der Revolutionen von 1952 und 2011 erinnert wird, finde ich bemerkenswert (vgl. Al-Faris, *Watani*, 25.05.2012). Alles in allem werte ich den Aufbau des Studio Misr, gemessen an seinen Zielen, als erfolgsgekrönt, war es doch angestrebt, um ägyptische Filme herzustellen, die international konkurrenzfähig sein sollten (vgl. *Film-Kurier*, 02.11.1935). Dies traf meiner Ansicht nach ein, als sich LASHIN im Sommer 1941 zwei Monate lang in den Kinos des Dritten Reichs halten konnte. Auch die Tatsache, dass LASHIN in Kairo drei Wochen erfolgreich auf dem Spielplan stand, obwohl zeitgleich große Hollywood-Produktionen in den Kinos liefen (vgl. *Film-Kurier*, 10.08.1939), erachte ich als Indiz dafür, dass sich das Ziel des Studio Misr, Filme zu produzieren, die mit europäischen und US-amerikanischen Filmen auf Augenhöhe waren, mit LASHIN erfüllte. Harb, der das Studio Misr initiiert hatte, hatte es sich außerdem auf die Fahnen geschrieben, das im Ausland zirkulierende Fremdbild eines rückständigen Ägyptens zu revolutionieren (vgl. Harb 1927, 210f.). Die Kommentare der deutschen Rezensent*innen des Films LASHIN weisen darauf hin, dass sich dieses Bild, in Anbetracht des Erstaunens über die technisch und künstlerisch hochwertige Leistung des Studio Misr, allmählich veränderte. Einige durch das Studio Misr ausgebildete Filmemacher, wie Niyazi Mustafa oder der Stipendiat Ahmed Badrakhan, drehten im Laufe der nächsten Jahrzehnte weitere Spielfilme, die zum Teil ebenfalls in den ägyptischen Filmkanon eingingen (vgl. Farid, *Al Ahram Weekly*, 15.–21.03.2007). Nach 1938 arbeiteten fast ausschließlich ägyptische und arabische Filmregisseure für das Studio Misr. Somit löste sich der Widerspruch, dass das nationalistisch orientierte Filmschaffen durch europäische Regisseure und Techniker realisiert wurde, nach wenigen Jahren auf. Trotz der Erfolge, die die Studio-Misr-Filme feierten, überstiegen die Ausgaben des Studios häufig die Einnahmen. So beschlossen die Anteilseigner 1941 schweren Herzens die Liquidation des Studios (vgl.

al Hadari 1995, 95). Da es sich allerdings als schwierig erwies, einen Käufer für die hochwertige Studioteknik in Ägypten zu finden, entschied sich der Verwaltungsrat nach Beratungen mit dem französischen Regisseur André Vigneau dafür, die Produktionstätigkeit des Studios zu diversifizieren. Außerdem war es Teil der neuen Strategie, verstärkt Dienstleistungen anzubieten. Ab 1941 stellte das Studio Misr Dokumentationen und Lehrfilme für den ägyptischen Staat her, produzierte die wöchentlich erscheinende Nachrichtensendung *JOURNAL D'ÉGYPTÉ* und machte mit der Synchronisation ausländischer Filme ein neues Geschäftsfeld auf, ehe es sich ab 1948 auch dem Filmverleih widmete. Im Zuge des Strategiewechsels von 1941 engagierte das Studio Misr den französischen Regisseur André Vigneau. Dem Orientalisten Jacob Landau zufolge entstanden unter der Regie Vigneaus einige der besten Dokumentarfilme des Studios (vgl. Landau 1969 [1958], 183). Wie es dazu kam, dass Vigneau als Berater und Regisseur beschäftigt wurde, ist mir nicht bekannt. Jedenfalls hatte er, anders als die Deutschen, als Franzose während des Krieges in Ägypten keine Internierung zu befürchten. Vigneau gründete in den 1940er-Jahren eine eigene Produktionsfirma mit dem Namen Nil-Paris, mit der er französischsprachige Spiel- und Lehrfilme produzierte und realisierte, welche die Grenzen des im besetzten Frankreich Darstellbaren sprengten und sich im ideologischen Fahrwasser der Résistance bewegten. Durch den Strategiewechsel gelang es dem Studio Misr, wirtschaftlich besser dazustehen. In den 1950er-Jahren erschütterten zwei Ereignisse das Studio. Ein Großbrand im Jahr 1950 zerstörte Schnitträume, die Labore, Vorführsäle sowie große Teile der Studio-eigenen Archivbestände. Und die Revolution von 1952 führte, gemäß al Hadari, zur Gründung einer Filmherstellungsgesellschaft, die die Verstaatlichung der ägyptischen Filmindustrie vorbereitete. 1963 wurde das Studio schließlich verstaatlicht. Nach der erneuten Privatisierung der Filmindustrie unter dem Präsidenten Anwar Sadat blieb das Studio Misr als «Inbegriff des ägyptischen Kinos» (Neidhardt 2013, 347) unter der Ägide des Ministeriums für Kultur. 2001 wurde es verpachtet und musste 2010 aufgrund von Schulden versteigert werden (vgl. Karawya, *Egypt Independent*, 18.07.2010).

Eine Gruppe junger Filmenthusiasten um den Filmemacher Karim Gamal el-Dine pachtete das Studio Misr im Frühjahr 2000 für 20 Jahre und erhielt die Option, das Studio Misr nach Ablauf der Vertragszeit zu erwerben. Das Studio, das 40 Jahre lang staatlich verwaltet worden war, befand sich – anders als vor der Vertragsunterzeichnung ersichtlich – in desolatem Zustand. Nach kostspieliger und kräftezehrender Renovierung betrieb das Team um Karim Gamal el-Dine in den Ruinen des Studios eine Postproduktionsfirma namens Elixir Artistic Services. Die unvorhergesehenen

Investitionen in die Gebäude und die marode Infrastruktur sowie die fortschreitende Digitalisierung machten der Firma zu schaffen (vgl. Rémer, *Ubiquité culture(s) Online* 2020). Darüber, was nach dem Ende der Vertragszeit aus dem Studio und seinen ehemaligen Pächtern wurde, liegen mir keine Informationen vor.

Abschließend lässt sich sagen, dass das Studio Misr dem nationalen und arabischsprachigen Tonfilmschaffen, das erst wenige Jahre alt war, durch die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit einen fulminanten Auftrieb bescherte. Die Zeit dieser transnationalen Kooperation war wegweisend für die goldene Epoche des ägyptischen Filmschaffens der 1940er- bis 1960er-Jahre (vgl. Ayad 1995, 134). Aus den genannten Gründen werte ich die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit, die ich mit dieser Arbeit dem Vergessen entreißen möchte, als Erfolg. Darüber hinaus erinnert auch die ägyptische Filmgeschichtsschreibung dieses Intermezzo, allerdings unter dem Vorzeichen ägyptisch-europäisch. Übrigens endete die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit nur vorläufig: Als Mitarbeitende des DDR-Staatsfernsehens 1960 dabei halfen, das ägyptische Staatsfernsehen aufzubauen und sich auch in der Ausbildung engagierten (vgl. *Neues Deutschland*, 20.07.1960), kam es, neben dieser Form der Zusammenarbeit, erneut zum kulturellen Austausch. Dieser bestand in einem Programmaustausch der Sender sowie in den erstmals 1963 durchgeführten ägyptischen Filmwochen, in deren Rahmen DEFA-Filme in Ägypten und ägyptische Filme in der DDR gezeigt wurden (vgl. *Neues Deutschland*, 13.06.1963). Ob in der DDR ein Bewusstsein für die Filmzusammenarbeit der 1930er-Jahre bestand, wage ich zu bezweifeln. Jedenfalls gab es auf personaler Ebene von deutscher Seite her keine Überschneidung. Von ägyptischer Seite schon: So reiste Ahmed Badrakhan, der ursprünglich für die Regie von WEDAD vorgesehen war, 1963 als Leiter der offiziellen Delegation der ägyptischen Filmbranche nach Ostberlin, um die erstmals stattfindende VAR-Filmwoche zu eröffnen (vgl. *Neues Deutschland*, 07.06.1963). Zwischen 1941 und 1963 lagen nicht nur viele Jahre, sondern auch bedeutsame Ereignisse, vor allem der Zweite Weltkrieg und dessen Ende samt aller weltweiten Folgen, die Gründung der BRD und der DDR, der Putsch der Freien Offiziere sowie die Gründung der Republik Ägypten sowie der Vereinigten Arabischen Republik. Die Bedingungen des Sicht-, Sag- und Zeigbaren wandelten sich nach dem Niedergang der konstitutionellen Monarchie, wie ich es am nächsten Filmbeispiel RAYA W SEKINA (RAYA UND SEKINA / DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO, Salah Abu Seif, ET 1953) zeigen werde, der 1953 als einer der ersten ägyptischen Filme im Rahmen der 1951 neu gegründeten Internationalen Berliner Filmfestspiele (Berlinale) zu sehen war und in Deutschland ab 1955 eine breite Kinoauswertung erfuhr.

VI RAYA W SEKINA

1 Eine transnational inspirierte Produktion vom «ägyptischsten» aller Regisseure

Die Zeit der europäischen Filmschaffenden in Ägypten war mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs zu Ende gegangen (Kapitel V.3). Im Laufe der 1950er-Jahre entwickelte sich die ägyptische Filmindustrie zur drittgrößten der Welt (vgl. *The Economist*, 31.01.2018). So ist es nicht erstaunlich, dass an der Herstellung des Films RAYA W SEKINA (DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO, Salah Abu Seif, Ägypten 1953), anders als bei WEDAD und LASHIN, keine europäischen Filmschaffenden beteiligt waren. Dennoch erweist sich die transnationale Perspektive auf die Produktion, Distribution und Rezeption des Films angesichts der Entstehungsgeschichte des Films im Kontext der Pionierarbeit, die das Studio Misr leistete, und in Anbetracht einer breiten Kinoauswertung in der Bundesrepublik Deutschland als fruchtbar. Der Regisseur des Films, Salah Abu Seif (DMG Ṣalāḥ Abū Saif), gilt als «ancien étudiant de l'école studio Misr» (al-Kalioubi 1995, 100). Der 1915 in Kairo geborene Seif gelangte über seine Arbeit als Buchhalter in der Baumwollspinnerei der Bank Misr zum Studio Misr. Dort erlernte er das Filmemachen «von der Pike auf» (Bergmann 1993, 41) und arbeitete schließlich zehn Jahre lang als Cutter (vgl. Eichenberger, *Film-Korrespondenz*, 02.11.1977). 1939 schickte ihn das Studio Misr zur Weiterbildung nach Paris (vgl. ebd.). Auch Waliy Eddine Sameh, der die Filmarchitektur des Films RAYA W SEKINA schuf, war ehemaliger Misr-Mitarbeiter. Sameh hatte in den 1930er-Jahren als Dekorateur für ein Berliner Filmstudio gearbeitet, wurde dann von Talaat Harb für die Mitarbeit im neu eröffneten Studio Misr angeworben (vgl. Höpp 1998, 4). Während seiner Tätigkeit für das Studio unternahm Abu Seif Reisen nach Italien und Frankreich, im Zuge derer er viele europäische Filme sah, die ihn bei seinem späteren Schaffen inspirierten (vgl. Bergmann 1993, 41). Da bis in die 1940er-Jahre US-amerikanische Filme den ägyptischen Filmmarkt dominierten, war Abu Seif auch mit dem Filmschaffen Hollywoods vertraut (vgl. Bénard 2016, 45 ff.). Trotz mannigfaltiger ausländischer Einflüsse, die der Film RAYA W SEKINA in sich vereint, bezeichnet der Schweizer Journalist Ambros Eichenberger Salah Abu Seif als den «ägyptischsten unter den ägyptischen Regisseuren» (vgl. Eichenberger, *Film-Korrespondenz*, 02.11.1977). Dies mag daran liegen, dass Abu Seif aus einem der ärm-

ten Kairoer Stadtviertel stammte (vgl. Bergmann 1993, 40) und es zeitlebens als seine Mission ansah, das Leben der einfachen Ägypterinnen und Ägypter in seinen Filmen darzustellen (vgl. Khayati 1990, 52).

RAYA W SEKINA entstand in Zusammenarbeit mit dem 1950 gegründeten Kairoer Filmstudio Al Hilal, dessen Gründer, der Ägypter Pierre Zarpányi, den Film produzierte. Die Hauptrolle spielte Anwar Wagdy (1904–1955), der über das Theater zum Film gelangt war und im Gegensatz zu den meisten anderen Mitwirkenden in den frühen 1950er-Jahren bereits als Star galt (vgl. Ramzi 1995, 281). Die Schwestern Raya und Sekina wurden durch Zouzou Hamdi el Hakim, die bereits früher in Filmen auftrat, und die Sängerin und Theaterschauspielerin Negma Ibrahim (1914–1976), die bis dahin primär als Sängerin und Theaterschauspielerin in Erscheinung getreten war, verkörpert. Das Drehbuch schrieb Abu Seif gemeinsam mit dem damals noch unbekannten und späteren Literaturnobelpreisträger Nagib Mahfuz, der sich seit den 1940er-Jahren der realistischen Literatur zugewandt hatte. Es behandelt «einen der dunkelsten Punkte der Kriminalgeschichte Ägyptens» (Handzettel zum Film DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO v. 1953) und basiert auf einer Mordserie, die sich in den Jahren 1919 und 1920 in Alexandria zutrug und in der Presse ein starkes Echo erhielt (vgl. Takla 2016, 1). Im Zentrum der Filmhandlung stehen die Schwestern Raya und Sekina, die junge Frauen in ihr Haus locken, um sie dort gemeinsam mit ihrer Bande auszurauben und zu ermorden. Ein junger Polizist kommt der seit längerer Zeit unentdeckt agierenden Vereinigung auf die Spur und gerät dabei selbst in große Gefahr, ehe es ihm gelingt, die Mordserie zu stoppen. Abu Seifs und Mahfuz' Drehbuch basiert, dem deutsch- und französischsprachigen Faltblatt zum Film zufolge, auf dem Studium der Polizei- und Gerichtsakten des Falls (vgl. Faltblatt zum Film RAYA W SEKINA / RAYA UND SEKINA). Da sich die Filmhandlung, wie ich zeigen werde, inhaltlich stärker an die Presseberichterstattung als an die Aktenlage anlehnt und die Akten, nach Angaben der Historikerin Nefertiti Takla, 2000 handschriftliche Dokumente umfassen (vgl. Takla 2016, xii), ist allerdings zu bezweifeln, dass Mahfuz und Abu Seif diese tatsächlich ausgiebig studiert haben.

2 Zirkulation in Ägypten und Deutschland

Produktion, Distribution und Rezeption von RAYA W SEKINA fanden in einer Zeit des politischen Umbruchs statt. Zwischen Januar und Juni 1952 herrschten in Ägypten bürgerkriegsähnliche Zustände; es gab Tote und Verletzte. Am 23. Juli 1952, also sieben Monate vor der Filmpremiere, putschte sich eine Gruppe Militärangehöriger, die sich die Freien Offiziere nannte,

an die Macht. Wenige Tage später musste König Faruk abdanken und ins Exil flüchten (vgl. Maher 2008, 42). Sein nur sechs Monate (!) alter Sohn Fuad II. wurde inthronisiert und Ali Maher Pascha zum ersten Premierminister der neuen Regierung ernannt. Die Freien Offiziere forderten das Volk zur Revolution auf. Zehntausende folgten dem Aufruf und demonstrierten unter dem Motto: «Einheit, Disziplin, Arbeit» (Wolff 2004, 11). Die Parole stand für den Wunsch der Putschisten, «die nationale Unabhängigkeit und die Schaffung einer «nationalen Einheit»» (ebd.) zu vollbringen. Die Freien Offiziere hatten das Ziel, den Feudalismus abzuschaffen und die «verarmte städtische Bevölkerung und die einfachen Fellachen finanziell [zu] stärken» (ebd.). Die neue Regierung unternahm nach dem Umsturz eine erste große Säuberungsaktion, in deren Verlauf viele königstreue Mitarbeiter aus ihren politischen Ämtern entlassen wurden. Im September 1952 folgte eine Landreform, im Zuge derer die adeligen Großgrundbesitzer nahezu vollständig enteignet wurden (vgl. Maher 2008, 43). Da Premierminister Maher dieser Aktion nicht zustimmte, musste er zurücktreten, und General Muhammad Nagib, der einer der Anführer des Putschs gewesen war, wurde neuer Premierminister (vgl. Loth 2012, 61). Die eigentliche Macht lag nach dem Rücktritt Mahers beim neu gebildeten Ägyptischen Revolutionären Kommandat, kurz RCC (vgl. Wolff 2004, 16). Dieser setzte die Verfassung am 10. Dezember 1952 außer Kraft und löste am 16. Januar 1953 das Mehrparteiensystem auf. Ab dem 10. Februar 1953 galt eine Übergangsverfassung, die das Mitbestimmungsrecht des Volkes für drei Jahre einfrieren sollte. Keine zwei Wochen später, am 23. Februar 1953, fand die Premiere des Films *RAYA w SEKINA* im Kino Miami in Kairo statt. In den darauffolgenden Wochen wurde der Film auch im Kairoer Kino Femina (vgl. *Al-Kawakib*, 24.02.1953) und in Alexandria gezeigt (vgl. *Al-Kawakib*, 10.03.1953). Wie *LASHIN* nimmt auch *RAYA w SEKINA* einen Platz auf der Liste der 100 wichtigsten ägyptischen Filme ein (Farid, *Al Ahram Weekly*, 15.–21.03. 2007) und zirkulierte daher mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht nur in ganz Ägypten, sondern ebenso in anderen arabischsprachigen Ländern. Kristina Bergmann, die Abu Seif in den 1990er-Jahren interviewte, schreibt dazu: «Wegen der Bekanntheit der Geschichte und der Authentizität des Films wurde *RAYA w SEKINA* ein großer Erfolg» (vgl. Bergmann 1993, 45). Ein ägyptischer Reporter berichtet, im Anschluss an die Premiere im Kino Miami habe ein Filmzuschauer daran erinnert, dass die Tochter der Mörderin Raya noch am Leben sei, und dem Regisseur Abu Seif ausgerichtet, der Gefängniswärter, der die inhaftierte Mörderbande bewache, würde ihn gerne treffen (vgl. *Al-Kawakib*, 03.03.1953). Der Bericht über den Zuschauer, der eine Brücke zu den noch lebenden Figuren der Handlung schlägt, macht deutlich, dass die Erinnerungen an die grausamen Morde im «sozialen Gedächtnis» (im Sinne von

A. Assmann 2006, 34) der ägyptischen Bevölkerung noch lebendig waren. Diese Erinnerungen wurden genutzt, um den Film zu bewerben:

Die Hauptdarsteller des Films reisten nach Alexandria, um den Film dort zu präsentieren. Sie besuchten Raya und Sekinas Haus, in dem die beiden die schrecklichen Verbrechen begangen hatten. Danach besuchten sie die Polizeistation von Al Laban. Dort überreichten sie dem Hauptkommissar und seinem Assistenten Blumen, um an die Polizeibeamten, die die Straftaten aufgedeckt hatten, zu erinnern. *(Al-Kawakib, 10.03.1953)*

Vermutlich prädestinierte nicht nur die Wahl des Themas RAYA W SEKINA zum Erfolg. Ich gehe davon aus, dass der Film, der in der Zeit großer politischer Umwälzungen entstand, auch populär wurde, weil er den nationalistischen Zeitgeist traf. Am 11. November 1952 forderte der neue Ministerpräsident Nagib, der erst zwei Monate zuvor an die Macht gekommen war, in seiner «Messages aux artistes» genannten Rede die Kunstschaffenden des Landes dazu auf, zur Bildung einer neuen ägyptischen Identität beizutragen. Hier ein Ausschnitt:

Chez nous, l'art était, et demeure peut-être jusqu'à aujourd'hui, une image du régime que nous avons voulu abattre par notre mouvement de renouveau. Aujourd'hui, nous ne pouvons plus accepter de l'art, ni de ceux qui le supervisent, une quelconque répétition de ce qui s'est produit dans le passé. *(Ramzi 1995, 150)*

Frank Kessler weist in seinem Aufsatz «Événements et Images: Histoire, Représentation, Fiction» darauf hin, dass sich Aktualität und Spielfilm in einem besonderen Spannungsverhältnis befinden können:

Il est évident que le temps demandé par la production d'un film fait que, du moins aujourd'hui, l'actualité ne peut devenir récit cinématographique qu'avec un relatif retard. *(Kessler 2001, 67)*

Ich schließe mich der Auffassung Kesslers an und bin der Meinung, dass Nagibs Aufruf drei Monate vor der Premiere kaum Einfluss auf die Produktion des Films hatte. Vermutlich war Abu Seif indes selbst vom Nationalismus und der Idee, der Kolonialzeit und dem Feudalwesen ein Ende zu setzen, affiziert. Offenbar verband er mit den früheren Machtverhältnissen keine guten Erinnerungen:

Seine Kindheit beschreibt Salah Abu Seif als eine Lebensschule, als die Erfahrung von Armut, aber auch als die von Solidarität der Armen gegen die englische Besatzung und die brutale Polizei. *(Bergmann 1993, 40)*

So ist davon auszugehen, dass Abu Seif dem Regimewechsel zustimmend gegenüberstand und daher der Forderung des Generals, mit der

Tradition einer negativen Darstellung der Regierung zu brechen, zuvor gekommen war. Dass Abu Seif in RAYA W SEKINA mit der Polizeiarbeit die Exekutive des sich im Wandel befindenden Staates positiv darstellte, prädestinierte den Film dazu, das neue Regime im Inland und die junge Republik im Ausland zu repräsentieren. Die Frage danach, wie die ägyptische Öffentlichkeit die Atmosphäre des Films RAYA W SEKINA vor dem Hintergrund der politischen Aufbruchstimmung wahrnahm, sowie die Frage, wie der Film einige Jahre später in der Bundesrepublik Deutschland – also in einer ganz anderen Konstellation – erlebt wurde, ist das zentrale Thema dieses Kapitels. Ab den 1950er-Jahren zirkulierten vermehrt ägyptische Filme nach Europa. 1949 lief Abu Seifs Historienfilm MOGHAMARAT ANTAR W ABLA (LES AVENTURES D'ANTAR ET ABLA, ET 1947) bei den Filmfestspielen in Cannes (vgl. *Sight and Sound* 18,71, Fall 1949, 25). RAYA W SEKINA wurde unter dem Titel RAYA UND SEKINA im Rahmen der dritten Berliner Filmfestspiele vorgeführt. Diese fanden vom 18. bis zum 28. Juni 1953 in Westberlin statt und eröffneten also zufällig just an dem Tag, an dem General Nagib die Republik Ägypten ausrief. Knapp zweieinhalb Jahre nach der deutschen Uraufführung fand am 23. November 1955 im Münchener Sonnen-Filmtheater die deutsche Kinoauswertung des Films unter dem Titel DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO statt. Warum die Donau-Filmgesellschaft, die den Film in Deutschland vertrieb, RAYA W SEKINA diesen Titel gab, ist angesichts der Tatsache, dass der Film in Alexandria spielt und eine Frau den einzigen Mord, der im Film zu sehen ist, begeht, rätselhaft. Nach dieser Vorführung in München wurde der Film auch in Köln und Frankfurt gezeigt (vgl. *Filmecho*, 22.11.1955). Im Prüfentscheid der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) heißt es, der 98-minütige Film sei weder jugendfrei noch für die Vorführung am Feiertag geeignet (vgl. ebd.). In einem Bericht über die Erstaufführung steht, das Publikum sei «vom Thema gefesselt» und «von der Darstellung enttäuscht» (ebd.) gewesen, und die Presse habe sich «ablehnend» gegenüber dem Film gezeigt. Trotz dieser nicht gerade positiven Einschätzung zirkulierte der Film bis 1956 durch viele westdeutsche Filmtheater (*Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 03.12.1955; *Filmecho*, 23.11.1955; *Der neue Film* 05.12.1955; *Filmdienst*, 08.12.1955; *Neue Presse Coburg*, 18.02.1956; *Esslinger Zeitung*, 29.02.1956; *Lahrer Zeitung*, 24.04.1956; *Filmblätter*, 07.06.1956). Auf einem für die Auswertung in Deutschland herausgegebenen Handzettel schlägt die Donau-Filmgesellschaft den Kinobetreiberinnen und -betreibern vor, den Film als «ersten ägyptischen Film in Deutschland – und selbst Europa!», als «grausame Delikatesse» oder als den «grässlichsten Kriminalfall des Orients» (Pressematerial zum Film DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO v. 1953) anzupreisen. Vermutlich war die Auswertung



15 a-b RAYA W SEKINA / DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO (Salah Abu Seif, ET 1953): ägyptische und deutsche Werbebroschüre

des Films LASHIN im Jahr 1941 in den Kinos des Dritten Reichs nach den Kriegswirren in Vergessenheit geraten. Da LASHIN nur mit Untertiteln gezeigt wurde, hätte die Donau-Filmgesellschaft den Film als den ersten synchronisierten ägyptischen Film, der in deutschen Kinos zu sehen war, rühmen können. In Anbetracht der Fülle an deutschsprachigen Rezensionen und Filmankündigungen, die in mindestens neun unterschiedlichen Publikationen erschienen, kann auf jeden Fall angenommen werden, dass der Film auch in Deutschland sein Publikum fand. Vor dem Hintergrund der politischen Zäsuren in Ägypten ist die Rezeption des auf einer ‹wahren Geschichte› basierenden Films im transnationalen Raum Ägypten-Deutschland besonders interessant.

3 Rezeption zwischen Realismus und ‹ReiBer›

Auch in der deutschsprachigen Werbebroschüre ist zu lesen, der Film DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO behandle ‹einen Tatsachenbericht, entnommen aus Polizeiprotokollen und Gerichtsakten› (Handzettel zum Film DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO v. 1953). Den Kritiken der Autorinnen und Autoren des *Evangelischen Filmbeobachters* und des *Filmdiensts* zufolge zweifelten diese gleichwohl an der faktischen Basis des Films (vgl. *Der Evangelische Filmbeobachter*, 27.08.1953; *Filmdienst*, 08.12.1955):

Wir haben es ja mit dem ‹ersten orientalischen Film› zu tun, der sich auch noch auf vorhandene Polizeiprotokolle und Gerichtsakten aus den Jahren um 1920 stützen soll. Aber Kairo ist für die deutsche Wahrscheinlichkeitsrechnung, ob 117 Frauen am helllichten Tag verschwinden konnten, ohne dass die Polizei zwei Jahre lang eine Spur entdeckte, zu weit weg!

(*Filmdienst*, 08.12.1955)

Der ägyptische Rezensent Ibn Zaydun teilt diese Skepsis indes nicht. Er kommt zu dem Schluss, der Regisseur Abu Seif habe die Ereignisse ‹realistisch› wiedergegeben (Zaydun, *Al-Kawakib*, 10.03.1953). Im aktuellen Kontext, so möchte ich, wie oben erwähnt, annehmen, sah dieser Kritiker den Film nicht nur als authentisch an, weil der Kriminalfall, auf dem die Geschichte basierte, in Ägypten bekannt war, sondern auch, weil der Film eine Interpretation der chaotischen Zustände im Ägyptischen Königreich enthielt, die die nationalistische Stimmung der frühen 1950er-Jahre traf. Die deutschen Kritikerinnen und Kritiker wussten darüber wohl kaum Bescheid, ebenso wenig wie über die politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, unter denen sich die Verbrechenstserie zugetragen hatte. So fehlten ihnen die historischen Anhalts-

punkte, um zu beurteilen, wie realitätsnah die Geschichte erzählt und gezeigt wurde, und sie betrachteten den Film, so meine These, daher eher wie einen fiktionalen Kriminalfilm, der sie in eine Stimmung versetzte, die es ihnen erlaubte, im Krieg erlittene Traumata aus sicherer Distanz erneut aufzurufen.

3.1 Spuren des «wahren» Kriminalfalls im Film

Die Filmhandlung und deren durch den ägyptischen Rezensenten Ibn Zaydun wahrgenommene Authentizität kann mit den Untersuchungsergebnissen des Falls durch die Historikerin Nefertiti Takla konfrontiert werden. Sie arbeitet in ihrer Dissertation die Polizeiprotokolle und Gerichtsakten zur Mordserie, die in Ägypten unter dem Namen «Raya und Sekina» bekannt wurde und zum späteren Prozess von 1919–1921 auf, und betrachtet diese im Spiegel der Auswirkungen des Ersten Weltkriegs auf die Hafenstadt Alexandria. Dabei vertritt sie die Meinung, dass sich in der Zwischenkriegszeit in Ägypten neue Diskurse durchsetzten, die sich in der Presseberichterstattung über die Mordserie sowie im Gerichtsurteil widerspiegeln. Obwohl sich Takla in ihrer Diskursanalyse den Themenfeldern Geschlecht, Sexualität und Kriminalität widmet und somit einer anderen Fragestellung nachgeht, liefert mir ihre Untersuchung wertvolle Einblicke in die historische Konstellation, in der sich die Mordserie abspielte. Durch das starke mediale Echo ging sie in das «kulturelle Gedächtnis» (A. Assmann 2006, 34) Ägyptens ein. Doch selbst wenn Taklas Analyse auf der Auswertung von 2000 handschriftlich verfassten Seiten basiert (vgl. Takla 2016, xii), können deren Inhalte nicht als allgemeingültige Sicht auf den Fall betrachtet werden. Die Polizei- und Gerichtsakten sowie die Pressemeldungen stellen lediglich «Spuren» der Mordserie dar und müssen im Kontext ihrer medialen Vermitteltheit rekonstruiert werden (vgl. Tröhler 2014, 18). Zudem gilt es zu berücksichtigen, dass mir die Informationen aus den Akten nicht im Original, sondern lediglich durch die «reflexive Deutung [der] Spurenleser[in]» Nefertiti Takla vorliegen (ebd.). So gilt es, nicht nur meinen eigenen Beobachtungsstandpunkt mit zu reflektieren (vgl. Werner/Zimmermann 2002, 626f.), sondern auch Taklas diachrone Sichtweise auf den Gegenstand kritisch zu hinterfragen (vgl. Tröhler 2014, 18). Unter Berücksichtigung dieser Aspekte erachte ich Taklas Analysen als wertvolle Grundlage, um Widersprüchlichkeiten und Inkongruenzen in den Darstellungsweisen des Falls in der Presse, in den Akten und im Film fruchtbar zu diskutieren und diese mit den Aussagen in den zeitgenössischen Rezensionen zu konfrontieren. Dazu ist es notwendig, die Filmhandlung relativ ausführlich wiederzugeben.

Der Film RAYA W SEKINA spielt zu Beginn der 1920er-Jahre im Hafenviertel Al Laban der Stadt Alexandria. Eine weinende Frau, deren Tochter verschwunden ist, erscheint aufgeregt im Polizeirevier, um eine Vermisstenanzeige aufzugeben. Aus dem folgenden Dialog zwischen zwei Polizisten erfährt das Publikum, dass in den letzten anderthalb Monaten 26 Frauen und Mädchen spurlos verschwunden sind; alle trugen kostbaren Schmuck. Takla beziffert die Zahl der Mordopfer mit 17. In den deutschsprachigen Filmkritiken ist von 37 gefundenen Leichen sowie 117 verschwundenen Frauen und Mädchen die Rede (vgl. *Filmdienst*, 08.12.1955; *Evangelischer Filmbeobachter*, 27.08.1953; *Filmblätter*, 07.06.1956). Zur Anzahl der Vermissten finden sich weder in der ägyptischen Rezension noch bei Takla Angaben. Im Film ist hingegen nur von 27 ermordeten Frauen die Rede. Es wird allerdings angedeutet, dass die Entführungs- und Mordwelle die Bevölkerung in Hysterie versetzte. So geraten in einer Straßenszene einige Männer in eine Schlägerei, da sie sich gegenseitig des Verbrechens beschuldigen. Takla liest aus den Äußerungen und Debatten heraus, dass die Bevölkerung Ägyptens angesichts der Mordserie tatsächlich Panik ergriff, was den Sittenverfall betraf:

The reaction of the Egyptian middle class to the 1920 Alexandria serial murder case and its female accomplices, Raya and Sakina, should thus be seen as a moral panic that reflected broader middle-class concerns after the war rather than a uniquely Egyptian nationalist discourse rooted in Islamic precepts. Concerns about the spread of vice, the breakdown of the family, the gender and sexual behavior of women, and the fluid boundary between subalterns and the middle class were integral to the anti-vice campaigns that gained strength after the war. (Takla 2016, 166f.)

Mehrere Szenen des Films beginnen mit abgefilmten oder vorgelesenen Zeitungsmeldungen. Diese beinhalten keinerlei moralische Argumente, sondern prangern stets die Unfähigkeit der Polizei an, das Verbrechen aufzuklären. Auf eine solche Zeitungsüberschrift hin, die die Kompetenz der Polizei, den Fall zu lösen, anzweifelt, werden in der Handlung die ermittelnden Polizisten der Korruption verdächtigt und ausgetauscht. Die Aufklärung der mysteriösen Verbrechensserie kommt ins Rollen, als der neu eingesetzte, junge Kommissar Ahmed Yusry die Spur der Jugendlichen Basima aufnimmt, die nach der Arbeit im Nähatelier nicht nach Hause gekommen ist. Yusry erfährt von der Schneiderin, dass sich Basima nach der Arbeit mit ihren Freundinnen getroffen habe. Als er Basimas Freundin Soad aufsucht, öffnet deren etwa zehnjähriger Bruder die Türe und versucht, Yusry mit dem Argument loszuwerden, seine Schwester dürfe keinen Männerbesuch empfangen. Schließlich gestattet der Vater, dass Yusry seine Tochter befragt.

Soad berichtet, sie habe sich mit Basima und einer Freundin namens Dalal getroffen, ehe Basima mit zwei verschleierte Damen mitgegangen sei.

Das Interieur der hellen, aufgeräumten Wohnung von Soads Familie, das patriarchale Verhalten des Vaters und des Sohnes sowie die Aussage des Vaters, er habe in der Armee gedient, weisen darauf hin, dass Soad einer Mittelschichtsfamilie entstammt. Auch Dalal, die Yusry gleich im Anschluss verhört, ist aufgrund der Aussage, ihr Vater sei der Direktor eines Schlachthofs, als Angehörige der Mittelschicht charakterisiert. Allerdings will Dalal, anders als Soad, zunächst nicht aussagen, da sie Angst hat, ihr Vater werde vom Kommissar erfahren, dass sie sich mit ihrem heimlichen Verlobten Amin getroffen habe. Als der Ermittler ihr Diskretion verspricht, bestätigt Dalal, dass die Freundin vor ihrem Verschwinden mit zwei vollverschleierten Frauen mitgegangen sei. Die Ermittlungen des Falls nehmen Fahrt auf, als ein Kollege Yusrys einen Mann festnimmt, der den goldenen Kettenanhänger Basimas verkaufen will. Der Verdächtige gibt an, das goldene Herz bei einem Hühnerhändler gestohlen zu haben, woraufhin die Polizei den Laden durchsucht. Der Händler flieht und wird in einer spektakulären Verfolgungsjagd auf dem Ruinenfeld des antiken Alexandrias von einem Polizisten erschossen. So fehlt wieder jede Spur, und die Polizei gerät erneut in die Negativschlagzeilen. Der Sonderermittler Ahmed Yusry findet heraus, dass der getötete Hühnerhändler regelmäßig eine Bar im Hafenviertel aufsuchte, und beschließt, dort, getarnt als ehemaliger Häftling Dahrug, verdeckt zu ermitteln.

Ahmed Yusry alias Dahrug spielt sich in der besagten Bar als Rowdy auf, um mit den Stammgästen ins Gespräch zu kommen. Da betritt die Tänzerin und Prostituierte Warda in Begleitung von Musikern den Raum. Auch Amin, der Gauner und heimliche Verlobte Dalals, taucht auf und arrangiert ein Treffen mit Warda. Doch nicht Amin, sondern die beiden verschleierte Frauen Raya und Sekina kommen zum Treffpunkt. Sie behaupten, Amin erwarte Warda in ihrem Haus. Als Warda und die Frauen das Haus betreten, sind sie im dunklen Flur nur als Silhouetten zu erkennen. Durch den starken Hell-Dunkel-Kontrast wird das Haus als vormoderner, intransparenter und schwer kontrollierbarer Ort charakterisiert, der in direktem Gegensatz zu den modernen, hell ausgeleuchteten Schauplätzen des Films, wie etwa der Polizeistation oder der Wohnung Soads steht. Die unterschiedliche lichtdramaturgische Gestaltung spiegelt den Unterschied zwischen der modernen, transparenten Mittelschichtsgesellschaft (vgl. Vidler 1991, 217) und den vormodernen, unübersichtlichen Lebensverhältnissen der Unterschicht wider.

Neben der Eingangstür hält sich Rayas Mann im Schutz der Dunkelheit versteckt. Als er Warda anrempelt, sieht es nicht nur für sie, sondern

auch für das Publikum so aus, als käme er aus dem Nichts. Jene erste körperliche Grenzüberschreitung deutet bereits an, dass in diesem Haus, im Gegensatz zu dem Haus von Soads Familie, keine räumliche Trennung zwischen Männern und Frauen vorgesehen ist, und der weibliche Körper an diesem Ort nicht vor Übergriffen sicher ist. Auch die spärliche Einrichtung des Hauses steht in starkem Kontrast zu den schmucken Vorhängen, Vasen und Teppichen in der Wohnung von Soads Familie. Vormodern mutet es auch an, wenn Raya in der Eingangshalle ein Ritual zelebriert, um Warda vor dem bösen Blick zu schützen.

Vermutlich bezieht sich das Lob des ägyptischen Rezensenten, dass der Film die Traditionen in Alexandria authentisch wiedergebe, unter anderem auf diese Szene (vgl. *Al-Kawakib*, 10.03.1953). Ein Zitat aus einem Bericht des deutschen Orientalisten Friedrich Schwally, eines Zeitgenossen Raya und Sekinas, den er im Anschluss an eine Forschungsreise nach Ägypten publizierte, spiegelt wider, wie er und andere deutsche und europäische Wissenschaftler in den frühen 1910er-Jahren in Ägypten übliche religiöse und ethnologische Praktiken beurteilten:

Im Zusammenhang mit ihrer vernachlässigten Erziehung sind die Frauen fast aller Stände die treuen Hüterinnen aller Arten von Aberglauben. Die Frauen und Töchter ganz aufgeklärter Männer sind mit Amuletten behängt. Frauen von studierten Ärzten suchen ihre Krankheiten durch Geisteraustreibungen (Zār) zu heilen. Die Furcht vor dem bösen Blicke und die bekannte Art, Kinder dadurch zu schützen, daß man sie ungewaschen, ungekämmt und zerlumpt herumlaufen lässt, habe ich selbst in den Häusern von Paschas angetroffen. (Schwally 1913, 16)

Die namenlose deutschsprachige Rezensentin im *Filmdienst*, die als «unsere Kritikerin» bezeichnet wird, konstatiert angesichts dieser Szene: «Das Anlocken und Verschwinden der Opfer wird mehr gruselig-naiv (Weihrauchdämpfe empfangen sie schon symbolisch in der Vorhalle!) als grausam geschildert» (*Filmdienst*, 08.12.1955). Während Warda den (in Ägypten als authentisch, in der deutschen Rezension als naiv aufgefassten) Zauber, mit furchtsam geweiteten Augen über sich ergehen lässt, zerrt Sekina an ihrem Schmuck, um diesen zu begutachten. Anhand jener Geste wird erneut angedeutet, dass der weibliche Körper in diesem Haus zum Objekt verkommt. Die extradiegetische, europäisch anmutende Filmmusik heizt die Spannung an. In einem überfüllten Hinterzimmer lungern trinkende und rauchende Männer auf Stühlen herum – ein Hinweis darauf, dass es sich bei Raya und Sekinas Haus, wie Takla berichtet, um ein illegales Bordell gehandelt habe (vgl. Takla 2016, 4). Mit Bistrotischen, auf denen Wasserpfeifen stehen, ausgestattet, wirkt der Raum wie eine tradi-

tionelle, fensterlose Shisha-Bar. Die Schmucklosigkeit der Wände vermittelt den Eindruck, als handle es sich um eine vorübergehende Einrichtung, was mir angesichts von Taklas Aussage, dass die provisorischen Bordelle der kriminellen Bande, der Raya und Sekina angehörten, nach Polizeirazzien öfters schließen und die Gruppe ihre illegalen Etablissements andernorts wieder aufmachen musste (ebd., 72), realistisch erscheint. Im Film werden Raya und Sekina, anders als es aus Taklas Analysen hervorgeht, nicht als polizeibekannte Kriminelle und Betreiberinnen illegaler Bordelle, sondern als unscheinbare Stadtbewohnerinnen dargestellt, die unter dem Schutz des Schleiers unerkannt ihr Unwesen treiben können. Als Raya, Sekina und Warda die Shisha-Bar des Hauses betreten, fordert Raya die anwesenden Männer auf, Musik zu machen, angeblich, um Warda die Zeit, bis Amin kommt, zu verkürzen. Daraufhin spielen die Männer zum Tanz auf, und ein (extradiegetischer) Sänger stimmt ein Lied von Sehnsucht und unerfüllter Liebe an. Raya verlässt den Raum, und die Kamera folgt ihr durch das Haus. Sie sieht zunächst im Keller nach dem Rechten, geht dann ins Obergeschoss, um ihre Tochter vor dem Schlafengehen zuzudecken, und mixt schließlich ein Getränk für Warda an, dem sie ein paar Tropfen einer geheimnisvollen Flüssigkeit beimischt. Takla spekuliert, dass die Bande ihre Opfer mit Hilfe von Heroin und Kokain betäubt habe (ebd., 127). Während die Kamera Raya beim Gang durch das Haus folgt, ist in einer Parallelmontage zu sehen, wie Warda einen Bauchtanz aufführt, der ihr letzter sein wird. Die Sequenz steuert, durch die Montage und den sich ins Ekstatische steigernden Song unterstützt, atmosphärisch ihrem Höhepunkt entgegen. Als Raya den Raum betritt und der tanzenden Warda das Getränk reicht, leert sie es in einem Zug. In diesem Augenblick gerät die Cadrage in die Schiefelage, und Wardas Tanz wird wilder und wilder. Auch in ihrem Trinkverhalten unterscheidet sich Warda von den tugendhaften Mittelschichtsangehörigen im Film, wie zum Beispiel Dalal. Als Letztere später im Film ebenfalls in die Fänge Raya und Sekinas gerät, weigert sie sich standhaft, ein Getränk zu sich zu nehmen. Der Einsatz extremer Kameraperspektiven, das regelmäßige Changieren von Licht und Schatten, das die bedrohlich dreinblickenden Gesichter der Bandenmitglieder für Sekunden anstrahlt, ehe diese wieder ins Schwarze abtauchen, eine sich drehende Kamera und das schnelle abwechselnde Hin- und Herschneiden zwischen sich wiederholenden Einstellungen lassen die Sequenz wie einen, den Rauschzustand simulierenden, expressionistischen Videoclip erscheinen. Während der gesamte Score im Rest des Films im europäischen Dur-Moll-Schema komponiert ist, ist das durch den extradiegetischen Sänger intonierte Lied das einzige Musikstück, das im orientalischen Maqam-Modus angelegt ist. Mit seiner selektiven Ver-



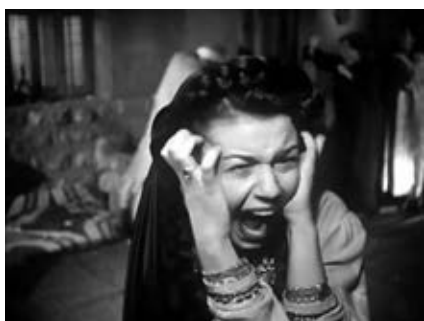
16a–h RAYA W SEKINA (Salah Abu Seif, ET 1953): expressionistisch gefilmte Mordszene

wendung orientalischer Klänge kommt Abu Seif der Forderung des ägyptischen Komponisten und Dirigenten Youssef Geris nach, orientalische Musik lediglich in Szenen zu verwenden, die in arabischen Cafés, ägyptischen Stadtvierteln oder auf Dorfhochzeiten spielen (vgl. Badrakhan 1936, 101). Geris verfißt die These, dass die genannten Schauplätze die einzigen Orte seien, deren Atmosphären sich für die volkstümlichen, orientalischen Klänge eigneten. Abu Seif äußert sich übrigens selbst skeptisch über den Einsatz volkstümlicher Lieder in Filmen. Nur in Ausnahmefällen, wenn ein Song unterhalte und zum Fortgang der Filmhandlung beitrage, wie dies meines Erachtens in der Tanz- und Todesszene Wardas der Fall ist, könne er die Anwendung von solchen Liedern in Filmen gutheißen (vgl. Abu Seif 1990, 155). Die atmosphärisch dichte Musikszene endet damit, dass Raya Warda mit einem Tuch erstickt, woraufhin der zur Musikgruppe gehörige Pianist den Schlussakkord anstimmt.

In der darauffolgenden Szene, die zur Befragung Amins im Schlachthof überleitet, sieht das Publikum in Nahaufnahme eine Kuh, der mit einem Messer die Kehle durchgeschnitten wird. Diesbezüglich äußert der ägyptische Rezensent, der Film verfüge über gelungene Übergänge (vgl. *Al-Kawakib*, 10.03.1953). An diesem Ort konfrontiert der Polizist Yusry Amin mit der Aussage, er sei am Vorabend mit der verschwundenen Warda gesehen worden. (Damit seine Tarnung nicht auffliegt, verschweigt er, dass er ihn selbst in der Bar gesehen hat.) Amin behauptet, er wisse von nichts und habe für die Tatzeit ein Alibi. Yusry beschließt, die Bar verstärkt zu observieren und mischt sich, wieder als Dahrug getarnt, unter die Gäste. Um sich vor diesen zu produzieren und sie zu provozieren, fingiert er den Mord an einem Fitiwwa genannten privaten Ordnungshüter. Dahrug alias Yusry kann sich durch den angeblichen Mord das Vertrauen des einäugigen Chefs der Mörderbande erschleichen, der ihm vorschlägt, für ihn zu arbeiten. Im Gegenzug verspricht der Einäugige Dahrug eine neue Identität, eine Unterkunft und gutes Geld. Dahrug willigt ein und geht am nächsten Tag als Zigarettenverkäufer getarnt auf den Markt und wartet auf eine Ansage des Bandenchefs. Dort kann er aus der Ferne beobachten, wie zwei verschleierte Damen eine junge Frau zu sich nach Hause locken. Da er weiß, dass er vom Einäugigen überwacht wird, kann er die Spur nicht aufnehmen. Als Yusry aus der Zeitung erfährt, dass es sich bei der verschwundenen Frau um ein Mädchen «aus gutem Hause» handelte, macht er sich Vorwürfe, dass er die Entführung nicht verhindern konnte. Er beauftragt seine Kollegen, eine Razzia in der Bar durchzuführen und den Einäugigen festzunehmen. Dies gelingt, doch der Bandenchef verweigert die Aussage. Rayas Ehemann sucht den Zigarettenhändler (alias Dahrug alias Yusry) auf und ordnet ihm an, am nächsten Tag um

zwölf Uhr in Raya und Sekinas Haus zu kommen. Dahrug raunt seinem ebenfalls auf dem Markt verdeckt ermittelnden Kollegen zu, er solle ihm mit einer Mannschaft unauffällig folgen. Zwischenzeitlich hält Amin bei seinem Chef, dem Schlachthofbesitzer, um die Hand von dessen Tochter Dalal an. Dieser ist brüskiert und kündigt Amin das Arbeitsverhältnis auf. Kurze Zeit später sucht der Ehemann Rayas den Zigarettenverkäufer wieder auf und befiehlt ihm auf der Stelle mitzukommen. Yusry versucht vergeblich sich aus der Situation herauszuwinden und muss schließlich sofort mitgehen. Indes weint sich Dalal bei ihrer Freundin Soad aus, weil ihr Vater ihr verboten hat, Amin zu heiraten. Sie beschließt mit Amin von zu Hause fortzulaufen. In Rayas Haus schlägt diese Yusry als neuen Bandenchef vor. Er nimmt an und kann sich als Anführer kurz darauf frei in ihrem Haus bewegen und das Vertrauen von Rayas verängstigter, etwa zehnjähriger Tochter gewinnen. Von ihr erfährt er, sie habe gesehen, wie eine Frau im Keller des Hauses verbrannt worden sei. Dalal, die inzwischen unter dem Vorwand, ihren Verlobten Amin zu treffen, ins Haus gelockt wurde, wird von Raya, die sich als Amins Mutter ausgibt, begrüßt. Dalal blickt sich furchtsam im düsteren, kargen Hausflur um und kann sich erst beruhigen, als der sich als Bandenmitglied entpuppende Amin vorschlägt, ihre beste Freundin Soad zur Hochzeitsfeier dazuzuholen. Soad, die nicht ohne männliche Begleitung auf die Straße darf, kommt mit ihrem jüngeren Bruder ins Haus. Yusry versteckt sich vor Dalal und den beiden, da er fürchtet, sie könnten ihn erkennen. Rayas Ehemann braut Getränke für die drei Gäste zusammen, die Yusry in gespielter Schusseligkeit verschüttet. Als Raya die potenziellen Opfer auch ohne Betäubung ersticken will, gibt sich Yusry als Polizist zu erkennen: Er kann die Bandenmitglieder für einen kurzen Moment mit seiner Pistole in Schach halten und Soads Bruder zur Polizeistation schicken, um Hilfe zu holen. Daraufhin gehen Amin und Rayas Mann auf Yusry los. Der Einäugige, der wieder auf freiem Fuß ist, taucht auf und versucht Yusry zu erstechen, wird dann aber von diesem in Notwehr getötet.

In einer Parallelmontage ist zu sehen, wie Soads Bruder zur Polizei geht, dort nicht ernst genommen wird und dann zum Schlachthofbesitzer rennt. Schließlich ziehen der Schlachthofbesitzer und seine Angestellten, angeführt durch den Jungen, zum Haus. Die Bande versucht ins Freie zu fliehen. Als jedoch von allen Seiten Schlachthof-Angestellte auf das Haus zulaufen, gehen Raya, Sekina, deren Ehemänner und Amin zurück und verschanzen sich auf dem Dach. Dort wird Amin durch den Messerwurf des Schlachthofbesitzers getötet. Nach einer Schießerei mit der Polizei verbergen sich die übrigen Bandenmitglieder in einem Geheimversteck, das Yusry mit Hilfe der Tochter Rayas entdeckt. Schließlich kann er die Ban-



17a-f RAYA W SEKINA (Salah Abu Seif, ET 1953): Parallelmontage und spannender Showdown mit Happy End

denmitglieder verhaften und seinen Ermittlungserfolg von den applaudierenden Schlachthof-Angestellten vor dem Haus feiern lassen. Dabei trägt er Soads stolzen kleinen Bruder, der zur Rettung beigetragen hat, auf dem Arm. Dieser sagt zu Yusry, jetzt habe er es verdient, seine Schwester zur Frau zu nehmen. In der allerletzten Einstellung ist ein Schattenwurf der erhängten Schwestern Raya und Sekina zu sehen.

Zwischen der Filmhandlung und dem Fall, wie er aus den Akten hervorgeht, ergeben sich einige Inkongruenzen. Obwohl gemäß Polizei- und Gerichtsakten ein Menschenhandels- und Prostitutionsnetzwerk für die

Morde an den 27 Frauen verantwortlich war (vgl. Takla 2016, 52), ist im Film nur in Bezug auf die Tänzerin Warda angedeutet, dass es sich um eine Dirne handelt. Zum einen deutet die Tatsache, dass sich Warda als nur eine von zwei Frauen in der Spelunke am Hafen aufhält, auf diesen Status hin. Zum anderen verweist auch die Verabredung mit Amin, wie aus einer allgemeinen Aussage des zeitgenössischen Orientalisten Schwally hervorgeht, auf eine Überschreitung der sozialen Norm:

Der Verkehr der Frau mit ihren Verwandten und Freundinnen ist bei weitem nicht so leicht und ungehindert wie bei uns. Noch schärfer überwacht oder beschränkt als die Besuche, welche sie empfängt, sind ihre eigenen Ausgänge. Manche Männer rühmen sich sogar, dass ihre Frauen, Vögeln im Käfig gleich, ihr ganzes Leben lang nicht auf die Straße gekommen seien.

(Schwally 1913, 15)

Diese Norm galt gleichwohl nicht für alle Frauen:

Vor der Revolution [von 1952] machte der Anteil der Frauen an der Gesamtzahl der Beschäftigten nur wenige Prozent aus. Diese Angaben berücksichtigten nicht die Frauen der Fellachen, die hart an der Seite ihres Mannes arbeiten mussten. Die ökonomische Bedeutung dieser versteckten Frauenarbeit führte dazu, dass die Fellachinnen wie die Stadtfrauen der Unterschicht in ihrer Bewegungsfreiheit weniger eingeschränkt waren als ihre Geschlechtsgenossinnen aus den wohlhabenden Familien.

(Maher 2008, 69)

Die Historiker Hanspeter Mattes und Winfried Züfle weisen darauf hin, dass sich die sozioökonomische Situation in Ägypten während des Ersten Weltkriegs verschlechterte und die Inflation 1918 211 % betrug (vgl. 1978, 245). Diese Situation, die dadurch ausgelöst worden war, dass die Briten in Ägypten das Kriegerrecht ausriefen und die Schiffsrouten monopolisierten, infolgedessen der Außenhandel einbrach und zahlreiche Arbeitsplätze verloren gingen (vgl. Takla 2016, 4), führte dazu, dass vermehrt auch Frauen etwas zum Haushaltseinkommen beitragen mussten:

Many women who engaged in clandestine sex work did so temporarily or occasionally to supplement their family's income. Women with small children and sick family members were particularly attracted to the trade as it generally enabled them to make more money in less time than their regular job, granting them more time to care for their dependents. Petit bourgeois women were also attracted to the sex trade due to the lack of alternative employment opportunities for members of their social class.

(ebd., 78f.)

Im Film wird die wirtschaftliche Misere der Bevölkerung gänzlich ausgespart. Auch die die Mordserie begleitenden Diskurse, welche sich gegen

die zunehmende soziale Durchmischung richteten, sucht man im Film vergeblich. In der Realität sah dies allerdings anders aus:

The porous boundary between workers and the petite bourgeoisie and their interaction in the fluid spaces of Alexandria's bars, brothels and *sūqs* became a growing concern for both the colonial state and the Egyptian middle class, and the denunciation of these spaces in media discussions about the Alexandria serial murder case reflected a new panic about the corruption of middle-class women. *(ebd., 160)*

Viele Journalisten fragten weniger danach, was geschehen müsste, um die Verbrechen zu stoppen, sondern vertraten die Ansicht, dass das Laster, das die Gesellschaft befallen habe, von staatlicher Seite her eingedämmt werden müsse:

[...] bringing an end to colonial rule, ending the state licensing of prostitution, limiting women's presence in public space, and socializing women to avoid the various activities that might lead them to enter illicit spaces. The desire was not to reform the domestic habits of working poor but rather to reform the domestic habits of middle-class women by keeping them away from working poor. *(Takla 2016, 161)*

Diese «Politisierung der Moral» (*ebd.*, 156) habe schließlich auch die Rechtsprechung beeinflusst:

[...] the media's focus on the two women created the impression that they were ultimately responsible for planning and executing the murders. Even after the sisters eventually revealed that the perpetrators had forced them to stay silent about the murders, many journalists misreported the details of their testimonies, in some cases explicitly naming Raya as the main perpetrator of the crime. When it came time for the trial, Egyptian newspapers published articles arguing that even though no woman had ever received the death penalty in Egypt, Raya and Sakina should be executed for the crime. On May 16, 1921, the judges decided to execute the sisters as accomplices to the murders, making Raya and Sakina the first women in Egyptian history to receive the death penalty. *(ebd., 156f.)*

Takla ist der Ansicht, dass die Nationalisten damit ein Exempel statuieren wollten. Es sollte den Ägypterinnen klarwerden, welche Bürgerinnen in einem zukünftigen Nationalstaat erwünscht wären:

Raya and Sekina were not the women that Egyptian nationalists were interested in reforming; they were the women Egyptian nationalists wanted to keep away from the middle-class. The sister's success at navigating the fluid

boundary between workers and petite bourgeoisie is precisely why Egyptian nationalists found them so threatening. The press thus transformed Raya and Sekina into deceitful subalterns who lured middle-class women into their homes to murder them and steal their gold. (*ibd.*, 161)

Auch im Film wird die Gier nach Gold als Hauptmotiv für die Morde dargestellt. Aus einer Aussage Taklas geht hervor, was es mit dem Tragen von Goldschmuck in Alexandria auf sich hatte und warum die Prostituierte Warda in der Bar und als sie mit den verschleierten Frauen mitgeht, mit üppigem Goldschmuck behangen ist:

The amount of gold that some sex workers wore in public was a testament to the potential profitability of the trade. According to the gold dealers interviewed during the investigation, sex workers were known for wearing the thickest gold bracelets, and each time they accumulated more money, they would trade their bracelet in for a thicker bracelet or buy a new piece of gold jewelry. Also this may have been seen as one of the best ways to safeguard the wealth that they had accumulated, the ostentatious displays of gold on the sex worker's body also functioned as a symbol of their success, desirability and social mobility. (*ibd.*, 78f.)

Frauen aus der Mittelschicht, die das Haushaltseinkommen durch Gelegenheitsprostitution aufbesserten, schmückten sich, Takla zufolge, ebenfalls mit Gold, um Kunden auf sich aufmerksam zu machen (vgl. *ibd.*, 199). Vor diesem Hintergrund erscheint es plausibel, warum die Frauen, wie im Film dargestellt, um des Goldes willen, ermordet werden. Takla bezweifelt jedoch, dass die Gier nach Gold in der Realität das primäre Motiv für die Morde darstellte:

The investigation records thus indicate that regardless of the amount of gold the victims were wearing, the desire to control female bodies in al-Labbān [Al Laban] and to monopolize the sex trade played a primary role in deciding which women to murder. The decision to target competitors and independent sex workers suggests that the murders were not a product of banditry, but rather a calculated move designed to increase the perpetrators' control over the clandestine sex trade. This observation is strengthened by the fact that the suspects claimed the money they had received from selling the victims' jewelry and belongings usually ranged from nothing to a couple of pounds. (*ibd.*, 142)

Taklas Ansicht, dass es das primäre Ziel der Mordserie gewesen sei, den Menschenhandel und die illegale Prostitution in Alexandria zu monopolisieren, wird im Film nicht aufgenommen. Während Warda unter dem

Vorwand, (ihren Freier) Amin zu treffen, in das Haus Raya und Sekinas gelockt wird, tappen die anderen weiblichen Opfer arglos in die Falle. Ihnen wird etwa versprochen, feine Stoffe kaufen zu können oder, im Falle Dalals, ihren Verlobten zu treffen. Der Regisseur Fritz Kramp schrieb 1936, dass Tänzerinnen und Schauspielerinnen in «mohammedanischen Kreisen» nicht gut angesehen seien (Kramp, *Film-Kurier*, 09.06.1936). Davon ausgehend, dass diese Berufszweige auch 15 Jahre später nicht zu den achtbarsten gehörten, ist Warda bereits in ihrer Funktion als Tänzerin als gesellschaftliche Außenseiterin gekennzeichnet. Ihr Status wird dadurch untermauert, dass Ahmed Yusry und ein Fitiwwa genannter privater Ordnungshüter Warda als «Zigeunerin» bezeichnen. Die anderen Frauen im Film, die in die Fänge der Mörderinnen geraten, sind durch das Tragen eines Gesichtsschleiers, ihre hochgeschlossenen Kleider, das Interieur ihrer Wohnungen sowie patriarchale Familienstrukturen als Angehörige der Mittelschicht erkennbar. Im Film wird also zwischen unmoralisch handelnden Frauen aus der Unterschicht und moralisch tadellosen Mittelschichtsangehörigen unterschieden: «Die Opfer, die einen zweifelhaften Lebenswandel geführt haben, müssen sterben: die guten, naiven werden gerettet» (Bergmann 1993, 45).

Wenn der Film dem Publikum vor Augen führt, dass sich moralisch verhaltende Frauen durch den Staat geschützt fühlen können, während Frauen, die trinken und promiskuitiv auftreten, keinerlei Sicherheit gewährleistet werden kann, so fasst er die gesellschaftlichen Diskurse und die «Politisierung der Moral» (Takla 2016, 156) zusammen. Damit zeigt der Film eine Rückprojektion der Wunschvorstellungen nationalistisch eingestellter Journalisten der frühen 1920er-Jahre. Bereits die Tatsache, dass der arabische Titel RAYA W SEKINA lautet, weist darauf hin, dass der Drehbuchautor Mahfuz und der Regisseur Abu Seif eine Sichtweise der Presse reproduzierten. Hätten sie die Gerichtsakten sorgfältig gelesen, hätten sie erfahren, dass Raya und Sekina die Todesstrafe erhielten, obwohl ihnen lediglich die Komplizenschaft an den Morden nachgewiesen werden konnte (vgl. ebd., 157); möglicherweise hätten sie dann den Film anders konzipiert und benannt. Oder verfolgten sie mit der Anlehnung an die Presseberichterstattung, die sich mittels der vielen Szenen, die mit Zeitungsüberschriften beginnen, auch in der Machart widerspiegelt, ein besonderes Kalkül?

3.2 «Politisierung der Moral»: Rezeption in Ägypten

Um die Frage nach dem nationalistischen Zeitgeist und der angesprochenen «Politisierung der Moral» zu vertiefen, werde ich an dieser Stelle analysieren, wie die Polizisten als Repräsentanten des Staates im Film dargestellt sind. Die Polizei erhält in der (Haupt-)Figur des Ahmed Yusry, verkörpert von Anwar Wagdy, ein kompetentes, freundliches und anständiges Antlitz. Yusry ist intelligent, findet immer eine neue Fahrte und ist mit allen Wassern gewaschen. Als jovialer Polizist scherzt er mit Soads kleinem Bruder, der gerne Polizist werden will, und verhält sich der attraktiven Soad gegenüber zurückhaltend, macht ihr keine Avancen. Kurzum: Ahmed Yusry vermittelt frei nach dem (europäischen) Motto «die Polizei, dein Freund und Helfer»¹ den Eindruck, als sei der Staat, den er als Polizist verkörpert, eine vertrauenserweckende Institution, die die Bürgerinnen und Bürger, zumindest die braven, beschützt. Der transnationale Einfluss auf Genreebene ist hier nicht zu übersehen: Der Filmstoff des «ägyptischsten» aller Regisseure bediente sich der im Westen etablierten Stilmittel und rief kulturelle Codes ab, die sich an westliche Konventionen anlehnten. So kann Abu Seif angesichts der Tatsache, dass das Genre des Kriminalfilms im Ägypten der 1950er-Jahren eine untergeordnete Rolle spielte, auch in dieser Hinsicht als Vorreiter angesehen werden. In der BRD war das Krimigenre hingegen etabliert:

Die institutionelle Verfolgung des Täters wurde zum bestimmenden Prinzip der Kriminalunterhaltung seit den fünfziger Jahren. [...]. Stellt diese sich anfangs als eine funktionierende staatlich kontrollierte Gewalt dar, thematisiert der Polizeifilm zunehmend die Unfähigkeit des Apparates, Ordnung zu garantieren.

(Hickethier 2012 [2005], 22)

Der Kontrast zwischen dysfunktionalem und funktionalem Polizeiapparat, der sich im deutschen Kriminalfilmgenre im Laufe des Jahrzehnts allmählich auftut, wird in RAYA w SEKINA innerhalb des Films platziert. Die Aufklärung des Falls beginnt damit, dass die korrupten Ermittler durch Ahmed Yusry und seine moralisch einwandfreie Crew ausgetauscht werden. Neben der Unterscheidung zwischen anständigen und korrupten Polizisten nimmt der Film eine weitere Hierarchisierung im Ordnungswesen vor: zwischen dem traditionellen Ordnungswesen der Fitiwwa und einer staatlichen Polizei nach dem westlichen (Ideal-)Modell.

1 Ich verwende den Slogan an dieser Stelle in seiner umgangssprachlichen Bedeutung. Er kursierte in der NS-Zeit und wurde 1934 durch eine Rede des SS-Reichsführers Heinrich Himmler populär (vgl. *Die Tageszeitung*, 26.11.1988), was an dieser Stelle allerdings irrelevant ist.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts existierten in den volkstümlichen Vierteln der ägyptischen Städte privat organisierte, ehrenamtliche Bürgerwehren, die meist aus zwei bis drei Männern pro Einheit bestanden. Diese waren dafür zuständig, die Einwohnerinnen und Einwohner eines Stadtteils vor Fremden zu schützen und lokale Konflikte zu befrieden. Somit hatten die Fitiwwa die Rolle von Lokalpolizisten, Streitschlichtern und Richtern in der Nachbarschaft inne. Takla schreibt: «The fitiwwa [...] were [also] known as Robinhood figures who would take from the rich and give to the poor» (2016, 84). Im nationalistischen Diskurs sei behauptet worden, diese traditionelle Form der Selbstverwaltung sei durch die Kolonialregierung korumpiert worden (vgl. ebd., 84f.). Die Briten hätten die lokalen Kräfte mit Geld, Lebensmitteln und Kapitulationsrechten unterstützt, um diese als Gegengewicht zu den nationalistischen Kräften auf ihrer Seite zu wissen. Jene Privilegien hätten dazu geführt, dass einige Fitiwwa Sicherheit und Schutz nur noch gegen Bezahlung gewährleisteten, was zu ihrem Imageverlust geführt habe (ebd.). Die Fitiwwa im Film werden ambivalent dargestellt. Als sich Yusry, als Zuchthäusler Dahrug verkleidet, in die Bar begibt, spielt er sich als Trunkenbold auf. Der einäugige Barbesucher, der sich als Bandenchef entpuppen wird, fühlt sich durch sein Verhalten provoziert, wird aber von einem Kumpan ermahnt, er solle keinen Streit anzetteln, sonst käme noch die Polizei. Besser wäre es, einen Fitiwwa zu rufen, der für Ordnung sorgen würde. Just in diesem Moment betritt ein Fitiwwa die Bar, ermahnt Dahrug und ordnet dem Barmann an, dem Betrunkenen keinen Alkohol mehr auszuschenken. Dahrug verlässt die Bar, um die Gangster in eine Falle zu locken. Der Plan geht auf: Der Einäugige folgt Dahrug auf die Straße. Als er sich sicher ist, dass der Einäugige ihn beobachtet, fingiert Dahrug alias Yusry die Ermordung des Fitiwwas, der ihn, so Dahrugs Begründung, vor den anderen Gästen lächerlich gemacht habe. Der Einäugige ist voller Anerkennung für Dahrugs Draufgängertum und wirbt ihn als Handlanger für seine Bande an, die für das Verschwinden Wardas und weiterer Frauen verantwortlich ist. So kann Yusry mit Hilfe des Fitiwwas, der sich gegen Bezahlung dazu bereit erklärt hat, das falsche Spiel mitzuspielen, zum heimlich ermittelnden Mitglied der Bande werden. Während die Fitiwwas im Film nicht in der Lage sind, die Mordserie zu stoppen, kann Yusry den Fall schließlich durch sein Insiderwissen aufklären und den Erfolg für sich und die Institution der Polizei verbuchen. Da Takla berichtet, die Polizei habe die Täter zwei Monate nach dem Fund von 17 Leichen festnehmen können (vgl. 2016, 124), gibt RAYA W SEKINA also den Fakten entsprechend wieder, dass die Polizei den Mordfall aufklären konnte. Die Darstellung der Rolle der Fitiwwas im Film ist, in Anbetracht dessen, dass in der Realität auch zwei Fitiwwas schuldig gesprochen wurden, als idealisiert zu erachten:

The two fitiwwa who were executed in the 1920 Alexandria murder case, 'Urābī Hassan and 'Abd al-Rāziq Yūsuf, protected Raya's brothel from unfriendly neighbors by virtue of their status as fitiwwa, yet according to the testimonies of Raya and Sakina's sex workers, they also frequently beat and raped young women. Raya also testified that both the fitiwwa and her husband used to beat her into submission, and that two of the murder victims had complained about 'Abd al-Rāziq's attempts to take their money and jewelry shortly before they were killed. (ebd., 89)

Da die Fitiwwas in ihrer Funktion als ‹Ordnungshüter› nicht offiziell legitimiert waren, konnten sie ihre Macht willkürlich ausspielen. In RAYA W SEKINA ist die Ambivalenz der Fitiwwas nur zögerlich angedeutet; sie kommen, vor dem Hintergrund der von Takla geschilderten Gewalt gegen Frauen, im Film zu gut weg.

Insgesamt fällt auf, dass es im Film nur Gewalt zwischen Frauen oder zwischen Männern gibt, und selbst im Showdown so gut wie keine Gewalt zwischen den Geschlechtern gezeigt wird. Ich vermute, dass das daran liegt, dass die Darstellung von derlei Interaktion die Grenzen des Zeigbaren überschritten hätte. Bemerkenswert erscheint mir auch die, aus meiner Sicht, asexuelle Darstellung des Rotlicht-Milieus. Selbst wenn die Prostituierte Warda auftritt, verraten – zumindest aus heutiger diachroner Perspektive – weder ihr Kostüm noch ihre Bewegungen und Blicke, dass sie eine Prostituierte ist. Die bereits genannten, subtilen Codes, die ihre Beschäftigung im pruden Ägypten der 1950er-Jahre verrieten, sind aus der zeitlichen und räumlichen Entfernung kaum mehr lesbar. Ob Abu Seif die Prüderie jener Zeit guthieß oder er sich den Darstellungskonventionen anpasste, weil er sonst Probleme mit der Zensurbehörde bekommen hätte, entzieht sich meiner Kenntnis. Seiner Aussage, die er vermutlich Jahrzehnte später getroffen hat, entnehme ich jedoch Letzteres:

A mon avis, la sexualité constitue le second domaine important dans la vie de l'être humaine. [...] Elle est une véritable force qui existe en nous. Nous faisons tout pour la réprimer alors qu'il y a des gens qui meurent et vivent pour elle [...]. Je fais tout pour dénoncer cette répression dans chacun de mes films, mais des voix s'élèvent de partout pour me dénoncer. La sexualité traitée par Fellini, Bergman, Pasolini ou n'importe quel autre cinéaste occidental est un art mais quand un cinéaste arabe l'aborde, elle est du commerce, une atteinte à la morale! (Abu Seif 1990, 172)

Abschließend lässt sich sagen, dass der Film die politisierte Moral der nationalistisch geprägten Zeitungskurse reproduziert, die sich um die Mordserie rankten. Der Diskurs über die Notwendigkeit der Mittelschicht,

sich von der Unterschicht abzugrenzen, wird in RAYA W SEKINA rückwirkend auf die 1920er-Jahre vollzogen. Somit geht vom Film für anständige Frauen ein Gefühl von Sicherheit aus, die gleichwohl bedroht ist, sobald eine Frau den Pfad der Tugend verlässt. In Hinsicht auf die Männer nimmt der Film keine derartige Unterscheidung vor. Die hier einseitig als böse charakterisierte Figur der Raya steht in Kontrast zu Taklas Aussage, dass Raya in Wirklichkeit nicht nur Täterin, sondern auch Opfer gewaltsamer Übergriffe von Männern gewesen sei (vgl. Takla 2016, 89). Dies erachte ich als weiteres Indiz dafür, dass Abu Seif keinen Sinn für das Zeigen ambivalenter Charaktere und korrumpierender Lebenssituationen hatte, die aus anständigen Menschen Kriminelle machen, wie dies beispielsweise in einigen, während der 1940er-Jahre in Italien entstandenen neorealistischen Filmen der Fall ist, auf die ich noch zu sprechen kommen werde. Zuvor möchte ich der Frage nachgehen, in welchem Maße die mediale Speicherung des Falls dazu beitrug, diesen zum nationalistischen «Mythos» (A. Assmann 2006, 40) zu stilisieren.

3.3 Raya und Sekina – ein «Mythos» im «kulturellen Gedächtnis» Ägyptens?

Um mich dem stimmungshaften Betrachten des Films in Ägypten anzunähern, werde ich dem Verhältnis von Geschichte, medialer Speicherung in Form von Polizei- und Gerichtsakten, Zeitungsartikeln, Historiografien und Filmen sowie dem persönlichen Erinnern an historische Ereignisse nachgehen und die Beziehung dieser Faktoren mit Überlegungen konfrontieren, die Jan und Aleida Assmann zum «kulturellen Gedächtnis» (A. Assmann 2006, 34) angestellt haben. Dabei gehe ich davon aus, dass einige Zuschauerinnen und Zuschauer, die den Film 1953 in Ägypten sahen, die Erinnerungen an die Mordserie in ihrem «individuellen Gedächtnis» gespeichert hatten. Das individuelle Gedächtnis beschreibt Aleida Assmann als «das dynamische Medium subjektiver Erfahrungsverarbeitung» (ebd., 25):

Wir dürfen es uns freilich nicht als ein selbstgenügsames und rein privates Gedächtnis vorstellen. Wie der französische Soziologe und Patron der Gedächtnisforschung Maurice Halbwachs in den 1920er-Jahren gezeigt hat, ist das individuelle Gedächtnis immer schon sozial gestützt. Nach Halbwachs könnte ein absolut einsamer Mensch gar keine Erinnerungen bilden, weil diese erst durch Kommunikation, d. h. im sprachlichen Austausch mit Mitmenschen, aufgebaut und verfestigt werden. (ebd.)

Der Literaturwissenschaftler Nicolas Pethes führt die Auswirkungen des Zusammenhangs von Oralität und Erinnerung weiter aus:

[...] bereits das Weitererzählen einer einmal gehörten Geschichte mag eine Reihe beabsichtigter oder freiwilliger Modifikationen gegenüber dem «Original» aufweisen, die aber weder kontrolliert noch korrigiert werden können, da dieses «Original» nicht gespeichert wurde und obendrein meist selbst bereits eine Nacherzählung gewesen ist. Hinzu kommt [...], dass die Inhalte des kommunikativen Gedächtnisses aufgrund von dessen beschränkter Reichweite auf zwei bis drei Generationen ständig ersetzt werden müssen. (*Pethes 2008, 62f.*)

Nur wenige ägyptische Familien waren von der Mordserie persönlich betroffen gewesen. Dennoch ist anzunehmen, dass die Verbrechen zur individuellen Erfahrung vieler ägyptischer Familien wurden, weil sich Frauen und Mädchen in Alexandria nicht mehr sicher fühlten und sich männliche Familienangehörige vermutlich stärker auf den Schutz weiblicher Familienangehöriger konzentrierten. Takla schreibt, dass zeitgleich eine ähnliche Prostituierten-Mordserie in der ägyptischen (Klein-)Stadt Tanta verübt wurde (vgl. 2016, 103). Ich vermute, dass sich das Bekanntwerden der Fälle dahingehend auswirkte, dass Ägypterinnen und Ägypter in vielen Teilen des Landes das Gefühl beschlich, derlei Verbrechen könnten sich auch an ihrem Wohnort ereignen. So ist durchaus anzunehmen, dass die Erinnerungen an die Mordserie von 1919/20 auch 30 Jahre später noch im individuellen Gedächtnis der meisten Menschen vorhanden waren. Aleida Assmann zufolge stellt das «individuelle Gedächtnis» keine rein private Angelegenheit dar. Vielmehr existiere ein fließender Übergang ins «soziale Gedächtnis» (A. Assmann, 26 ff.) So ist davon auszugehen, dass in den 1950er-Jahren die Erinnerungsspuren der Mordserien sowohl bei der Zeitzeugen- als auch bei der Kinder- und Enkelgeneration stark modifiziert waren. Um mögliche atmosphärische Wirkungsweisen des Films in Ägypten zu rekonstruieren, möchte ich an dieser Stelle zunächst klären, wie Aleida Assmann das «sozialen Gedächtnis» definiert:

Charakteristisch für das soziale Gedächtnis ist sein begrenzter Zeithorizont, weshalb wir hier auch von dem «Kurzzeitgedächtnis» der Gesellschaft sprechen können. Obwohl es sich [wie das kulturelle Gedächtnis] auch auf Medien wie Bücher, Photoalben und Tagebuchaufzeichnungen stützt, vermögen diese doch die Spanne des lebendigen Gedächtnisses nicht zu erweitern. Lebendig ist ein Gedächtnis, das innerhalb eines vertrauten Kontextes Vergangenheit im Gespräch vergegenwärtigt. (*ebd., 28*)

Sie führt weiter aus:

Der Zeithorizont des sozialen Gedächtnisses ist, über diese Spanne der lebendigen Interaktion und Kommunikation, die maximal auf drei bis vier Generationen ausgedehnt werden kann, nicht verlängerbar. (*ebd.*)

Somit ist das ‹soziale Gedächtnis› nicht so langlebig wie das ‹kulturelle Gedächtnis›:

Der Übergang vom sozialen zum kulturellen Gedächtnis [...] führt über einen Bruch und Abgrund. Der Grund dafür ist, dass auf dieser Ebene eine Entkoppelung und Wiederverkoppelung von Gedächtnis und Erfahrung stattfindet. Diese enorme Horizonterweiterung, die auf der Ebene des kulturellen Gedächtnisses stattfindet, ist nur mithilfe symbolischer Medien möglich, die dem Gedächtnis eine dauerhafte Stütze geben. Die Symbole, die die Träger des kulturellen Gedächtnisses darstellen, sind erstens externalisiert und objektiviert. Sie repräsentieren eine ‹entkörperte› Erfahrung, die von anderen wahrgenommen und angeeignet werden kann, die diese Erfahrung nicht selbst gemacht haben. Das bedeutet zweitens, dass ihre zeitliche Reichweite nicht auf die menschliche Lebensdauer beschränkt ist, sondern potenziell unendlich gestreckt werden kann. (ebd., 34)

Innerhalb der Kategorie des entkörpernten kulturellen Gedächtnisses unterscheidet Assmann zwischen ‹Speichergedächtnis› und ‹Funktionsgedächtnis›:

Diese Unterscheidung [...] lässt sich an der Institution des Kunstmuseums veranschaulichen, das in seinen Dauerausstellungen eine Auswahl von Bildern im Bewusstsein und Gedächtnis seiner Besucher verankert, während es in seinem Magazin über einen viel größeren Bestand an Werken aller Gattungen und Epochen verfügt. Ein solches Museum erfüllt immer schon zwei klar getrennte Funktionen: die des werthaftern, geschmacksorientierten und geschmacksorientierenden Kanons einerseits und die des historischen Archivs andererseits. (ebd., 56)

Übertragen auf den Kriminalfall werde ich die archivierten Polizei- und Gerichtsakten als dem kulturellen Speichergedächtnis zugehörig, die Zeitungsartikel und den Film, von denen eine kanonisierende Wirkung ausgeht, hingegen als Teil des kulturellen Funktionsgedächtnisses. Vor dem Hintergrund dieser Unterscheidungen will ich nun versuchen zu rekonstruieren, wie sich die unterschiedlichen Gedächtnisarten im Augenblick der Filmsichtung in Ägypten überlagerten. Der ägyptische Rezensent schreibt:

Der Film handelt von einem echten Kriminalfall oder genauer gesagt von einer ganzen Serie merkwürdiger Straftaten, die sich vor 30 Jahren in Alexandria abspielten und die Stadt in Atem hielten. Die beiden grausamen Schwestern Raya und Sekina waren die Hauptverantwortlichen dieser Vorkommnisse. [...] Ihre Verbrechen wurden berühmt und ihr Name wurde zum Symbol für Kriminalität und Gewalt. (Al-Kawakib, 10.03.1953)

Die Darlegung des Kritikers zeugt davon, dass die Interpretation der Verbrechenstserie in den Zeitungen und im Film andere Erinnerungen an den Fall zeitweilig überschrieb, die zwar möglicherweise latent gespeichert, jedoch teilweise nicht mehr zugänglich waren (vgl. A. Assmann 2006, 55). Zumindest deutet folgende Aussage Taklas darauf hin:

Newspapers that had played an active role during the investigation in denouncing Raya and Sakina as symbols of women's backwardness further dramatized the case by renaming it «The Trial of Raya and Sakina». Despite the fact that the state was prosecuting the sisters as accomplices to four male perpetrators, the media continued to put them in the limelight, thereby normalizing the violence of the male suspects. (Takla 2016, 179f.)

Letzten Endes scheint das kulturelle Speichergedächtnis das kommunikative Gedächtnis, welches sich teils aus eigenen Erfahrungen, teils aus den in Ägypten kursierenden Gerüchten speiste, modifiziert zu haben. Von einer solchen Verschränkung zeugen der Umstand, dass die Komplizinnen Raya und Sekina als Haupttäterinnen erinnert werden, sowie die Aussage des Rezensenten, dass Rayas und Sekinas Namen in Ägypten «zum Symbol für Kriminalität und Gewalt» (*Al-Kawakib*, 10.03.1953) wurden und gemäß Takla bis heute damit assoziiert werden: «Even today, it is difficult to find an Egyptian who hasn't heard of Raya and Sakina, and their story now illicitly as much laughter as it does horror» (Takla 2016, 1 f.). Schließlich gingen die Schwestern Raya und Sekina, wie erwähnt, als erste Frauen Ägyptens, die zum Tode verurteilt wurden, in die Geschichte ein (vgl. ebd., 180), was den «Mythos» um sie genährt haben mag. Davon, dass nicht nur die Justiz und das ägyptische Publikum, sondern auch die Drehbuchautoren Salah Abu Seif und Nagib Mahfuz durch die Zeitungsberichterstattung, also von Inhalten, die im kulturellen Funktionsgedächtnis aufgerufen werden, beeinflusst waren, zeugt bereits der arabische Originaltitel des Films: Er suggeriert, im Speichergedächtnis viel breiter angelegte Interpretationsmöglichkeiten des Falls beiseite zu lassen und ihn durch die Brille der nationalistisch geprägten Zeitungsberichterstattung der 1920er- und 1950er-Jahre zu betrachten. In Ägypten mutierte die Geschichte der Mordserie, meiner Ansicht nach, zum kollektiven «Mythos»:

Im kollektiven Gedächtnis werden mentale Bilder zu Ikonen und Erzählungen zu Mythen, deren wichtigste Eigenschaft ihre Überzeugungskraft und affektive Wirkmacht ist. Solche Mythen lösen die historische Erfahrung von den konkreten Bedingungen ihres Entstehens weitgehend ab und formen sie zu zeithobenen Geschichten um, die von Generation zu Generation weitergegeben werden. (A. Assmann 2006, 40)

Mythen können, Assmann zufolge, in diesem Zusammenhang für die «Verfälschung von historischen Tatsachen» oder für die Geschichte, «die mit den Augen der Identität gesehen wird» oder, anders ausgedrückt, für eine «affektive Aneignung der Geschichte» (ebd.) stehen. Meine These ist, dass sich die ägyptische Gesellschaft bezüglich der Mordserie wie auf einen mit negativen Emotionen belegten Fluchtpunkt zurückbesann. Zu deren Untermauerung ist zu klären, inwiefern die politische Instrumentalisierung des Falls in den 1950er-Jahren dazu beitrug, eine moderne ägyptische Identität zu kreieren.

Als die Geschichte der Mordserie, die im kulturellen Funktionsgedächtnis bisher nur in Form von Zeitungsmeldungen existierte, mit dem Film RAYA W SEKINA 1953 erstmals in audiovisueller Form aktualisiert wurde, bot dies die Chance, die Gewaltserie anders zu erinnern als in der vorherigen Generation. Dies sei, so Assmann, bei Generationswechseln üblich (vgl. ebd., 27). Der 1915 geborene Regisseur Salah Abu Seif und der 1911 geborene Drehbuchautor Nagib Mahfuz gehörten jedoch beide der Zeitzeugengeneration an und hatten vermutlich in ihrer Jugend von der Mordserie erfahren. Ihr Wissen über den Fall speiste sich aller Wahrscheinlichkeit nach aus den Erzählungen von Eltern, Freundinnen und Freunden sowie Leuten aus der Nachbarschaft, deren Sichtweisen sie übernahmen. Dass Abu Seif und Mahfuz in ihrem Drehbuch sowie dem Film keine Neuauslegung der Ereignisse vornahmen, mag auch daran gelegen haben, dass die Zeitungsberichterstattung über den Fall Ende der 1910er- und zu Beginn der 1920er-Jahre den nationalistischen Geist heraufbeschwor, der während des Militärputsches im Sommer 1952 und der darauffolgenden Monate seinen Höhepunkt erreichte.

An dieser Stelle muss der Frage nachgegangen werden, welchen Stellenwert die Geschichte um die Mordserie im nationalen Gedächtnis Ägyptens der 1950er-Jahre einnahm. Auf theoretischer Ebene bringt Aleida Assmann den Wert von Erinnerung für eine Gesellschaft mittels Kriterien ins Spiel, die der französische Schriftsteller Ernest Renan bereits im 19. Jahrhundert aufstellte. Renan beschrieb den Zusammenhalt einer Nation jenseits von gemeinsamer Abstammung, Religion oder Sprache. Er benutzt dafür den Begriff der «Willensnation», «die nicht auf einen primordialen gemeinsamen Ursprung zurückgeht, sondern durch ein tägliches Plebiszit erneuert werden muss» (Renan zit. in: A. Assmann 2006, 38). Renan vertrat die Ansicht, dass eine «kollektive Seele» (ebd., 40) den Zusammenhalt garantieren und «einschneidende historische Erfahrungen [...] eine nationale Identität begründe[te]n» (ebd.). Assmann distanziert sich vom romantischen Begriff der Seele und folgert indes im Anschluss an Renan, dass «Nationen bestimmte historische Erfahrungen durch die Art und Weise ihrer Verarbeitung, Deutung und Aneignung in «Mythen» verwandeln, denen sie eine

«auto-hypnotische» Wirkung verleihen, indem sie sie mithilfe von Monumenten, Denkmälern und Orten präsent halten» (A. Assmann 2006, 40). Einen solchen Akt des Präsenthaltens scheinen die Schauspielerinnen und Schauspieler des Films aufzurufen oder gar zu verkörpern, wenn sie im Anschluss an eine Filmvorführung in Alexandria Raya und Sekinas Haus sowie die nahegelegene Polizeistation besuchen und dem aktuellen Polizeichef zur Erinnerung an die Polizisten, die das Verbrechen aufklärten, Blumen überreichen (vgl. *Al-Kawakib*, 10.03.1953). Selbst wenn diese Aktion in erster Linie Werbezwecke verfolgte und nicht als offizieller Anlass gerahmt war, machte man sich bei der Vermarktung von RAYA W SEKINA den Mythos, der sich um die Schwestern rankte, zunutze und trug so zu dessen Erneuerung bei. Die staatliche Mythisierung des Kriminalfalls in der Republik Ägypten, zu der RAYA W SEKINA sicherlich beitrug, lässt sich übrigens daran ablesen, dass im 1984 eröffneten Polizeimuseum in Kairo das Konterfei der Schwestern Raya und Sekina bis heute an prominenter Stelle prangt. Dies ist meines Erachtens als Zeichen dafür zu werten, dass die Republik Ägypten hinsichtlich ihres Verhältnisses zum Königreich in Anlehnung an Jan Assmann als ««kalte» Gesellschaftsform» (Pethes 2008, 68) betrachtet werden kann, also als Gesellschaft, deren «kollektives Gedächtnis [sich] auf die Vergangenheit als eine Zeit» (ebd.) bezieht, die einen Bruch zur Gegenwart darstellt. Davon zeugt auch die Aussage aus einer Filmkritik des *Evangelischen Filmbeobachters*, in der es heißt, «eine ägyptische Filmdelegation [habe] beteuert, im Ägypten des General Nagib kämen solche Verbrechen nicht vor, und wenn doch, blieben sie wenigstens nicht so lange unaufgeklärt» (*Evangelischer Filmbeobachter*, 27.08.1953). Wenn also sowohl die PR-Aktionen des Al-Hilal-Filmstudios als auch eine Delegation, die Ägypten vermutlich 1953 auf der Berlinale vertrat, eine Erinnerung an die Verbrechen zelebrierten, die die Leistung der Polizei in den Vordergrund rückt und die Funktionalität des Staates unterstreicht, so traf die Erinnerung an die Verbrechensserie, die der Film heraufbeschwört, den Zeitgeist des Umbruchs. Ich gehe somit davon aus, dass Ägypterinnen und Ägypter beim Anblick der Verbrechensserie im Kino zumindest auf stimmungshafter Ebene eine Erleichterung über den sich gerade vollziehenden Regimewechsel verspürten, da die Willkür der Polizei und das Chaos, das im Königreich herrschte, endlich der Vergangenheit anzugehören schienen.

3.4 Filmischer Realismus und das Unheimliche

Doch mit welchen filmischen Mitteln gelang es Abu Seif, ein solches Gefühl der Erleichterung angesichts des Regimewechsels zu erzeugen? In dem für die Auswertung in Deutschland zirkulierenden Handzettel schlägt die

Donau-Filmgesellschaft vor, den Film mit folgendem Spruch zu bewerben: «Nie war der brodelnde, unheimliche und unfassbare Orient so schonungslos eingefangen [worden]» (Handzettel zum Film *DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO*, 1953). Und auch einige von Ibn Zayduns Aussagen, wie etwa die, dass eine «merkwürdige Mordserie», die «Angst und Schrecken» verbreitete, im Film «adäquat» wiedergegeben worden sei, erachte ich als Hinweis darauf, dass von der realistischen Darstellung im Genre des Kriminalfilms eine unheimliche Atmosphäre ausging. Um jene These theoretisch zu untermauern, werde ich Überlegungen zum Konzept des filmischen Realismus und zu Sigmund Freuds ästhetischer Kategorie des Unheimlichen anstellen und diese schließlich mit den von der *Filmdienst*-Kritikerin als unheimlich empfundenen Filmszenen (vgl. *Filmdienst*, 08.12.1955) konfrontieren.

Der Filmwissenschaftler Guido Kirsten setzt sich in seiner Dissertation mit dem Begriff des filmischen Realismus auseinander. Neben seiner Beschäftigung mit dem «medialen Realismus», der durch die «Indexikalität» der fotografischen Filmbilder zustande kommt und somit eher allgemeiner Natur ist (Kirsten 2013, 31), widmet er sich unter anderem den Schriften André Bazins, die sich explizit mit Filmen auseinandersetzen, die dem filmischen Realismus zugerechnet werden. Dabei zitiert er Bazins Auffassung, dass «viele Realismen» parallel existierten und «jede Epoche [...] ihren Realismus, das heißt jene Technik und Ästhetik, die am besten einfangen, aufnehmen und wiedergeben können, was man von der Realität einfangen will» (Bazin in: Kirsten 2013, 103) hervorbringe. Der realistische Eindruck eines Films oder einer filmischen Strömung entstehe also erst in Abgrenzung zu anderen Filmen einer Epoche. Kirsten lehnt sich an Bazins Gedanken an, dass «für die ›richtige‹, die ›realistische‹ Abstraktion [...] kein Königsweg, kein Verfahren, kein Stil, keine Erzählweise» existiere und dass es für «jeden Film den jeweiligen Zusammenhang zwischen seinem Verfahren und dem ›Mehr an Realität‹ herauszuarbeiten» (ebd., 103 f.) gelte. Um die Gefahr der Beliebigkeit, die dem offenen Realismus-Begriff anhaftet, zu umgehen, schlägt Kirsten – weiter in Anlehnung an Bazins Analysen – vor, den Realismus von der Zuschauerseite her zu denken:

Es [das Realismusattribut] ist nun nicht mehr einseitig vom Stil oder von der Erzählweise der Filme abhängig, sondern mindestens ebenso von einer bestimmten Lesart. [...] Der Stellenwert von Bazins Ästhetik verschiebt sich in dieser Perspektive: Die von ihm beschriebenen narrativen, thematischen und stilistischen Eigenschaften von William Wyler oder den Neorealisten dienen nicht mehr dazu, ihren Realismus nachzuweisen, oder einen Katalog realistischer Stilmittel zu erstellen. [...] Vielmehr werden sie zu Artefakten seiner eigenen ›realistischen‹ Lektüre. (ebd. 2013, 111 f.)

Kirstens «Entontologisierung» des Begriffs des Realismus und seine Hinwendung zu einer pragmatischen Sichtweise (ebd.) erweist sich angesichts dessen, dass Realismus erzeugende Stilmittel und Codes nicht nur, wie er es erwähnt, epochenabhängig, sondern auch orts- und kulturabhängig wirken, als fruchtbar. Im Hinblick auf die transnationale Rezeption des ersten ägyptischen Films, der eine breite Kinoauswertung in vielen Teilen der Bundesrepublik erfuhr, ist es erforderlich, die disparate Wahrnehmung des Films in Ägypten und Deutschland, die sich im Spannungsfeld von Genrekino und Realismus bewegt, innerhalb der jeweiligen Konstellationen zu betrachten.

Zunächst zur Rezeption in Ägypten: Aus einer im Nilland veröffentlichten Rezension geht hervor, dass der Kritiker Ibn Zaydun den Film als «realistisch» erachtete (vgl. *Al-Kawakib*, 10.03.1953), da er eine mysteriöse Verbrechen serie zeige, die die Stadt 30 Jahre zuvor terrorisiert hatte (ebd.). Selbst wenn er, wie eingangs erwähnt, das Wort «unheimlich» nicht explizit benutzt, so legen einige seiner Schilderungen der Filmhandlung wie auch die Passage, in der er schreibt, dass Frauen und Mädchen «unter mysteriösen Umständen verschwanden, ohne Spuren zu hinterlassen» (ebd.), nahe, dass er die Stimmung des Films zumindest streckenweise als unheimlich empfand.

Da sich führende Vertreterinnen und Vertreter der Arabistik und Islamwissenschaft, wie etwa der Harvard-Professor Alireza Doostdar, in ihren Ausführungen zum Unheimlichen auf Freud berufen (vgl. Doostdar 2018), vermute ich, dass keine äquivalenten Theorien zum Unheimlichen in der arabischen Welt existieren. So will ich im Folgenden, mangels mir bekannter arabischer Texte zum Thema, auf Überlegungen zurückgreifen, die der Psychoanalytiker Sigmund Freud nach dem Ende des Ersten Weltkriegs – also etwa zur Zeit der Mordserie – veröffentlichte.

Freud versucht, sich der ästhetischen Kategorie des Unheimlichen über «Personen, Dinge, Sinneseindrücke, Erlebnisse und Situationen, die das Gefühl des Unheimlichen in uns wachrufen» (Freud 1997 [1919], 244), und über die Etymologie des Wortes anzunähern. Dabei konstatiert er bekanntlich, dass das deutsche Wort «unheimlich» den Gegensatz zu «heimlich, heimisch, vertraut» bildet (ebd.). Besonders eine Definition, die Freud in Daniel Sanders' *Wörterbuch der Deutschen Sprache* von 1860 findet, erachtet er als effektive Grundlage für seine Analysen, hier ein Ausschnitt:

Wir werden überhaupt daran gemahnt, daß dies Wort heimlich nicht eindeutig ist, sondern zwei Vorstellungskreisen zugehört, die, ohne gegensätzlich zu sein, einander doch recht fremd sind, dem des Vertrauten, Behaglichen und dem des Versteckten, Verborgenen gehaltenen. Unheimlich sei nur als Gegensatz zur ersten Bedeutung, nicht auch zur zweiten gebräuchlich. (Freud 1997 [1919], 248f.)

Schließlich analysiert er die Bedeutung des Begriffs anhand einzelner Beispiele und Motive, die er als unheimlich ausmacht. Im Folgenden werde ich, in Anlehnung an Freuds Überlegungen, versuchen herauszuschälen, inwiefern die als authentisch wahrgenommenen Elemente des Films dazu beitragen, das Publikum in Ägypten über die unheimliche Atmosphäre mit den verdrängten Ängsten, die die Mordserie bei ihnen auslöste, zu konfrontieren.

3.5 Unheimliche Stimmung durch authentische Kostüme

Unter Berücksichtigung der Aussage des Rezensenten Ibn Zaydun, dass das Zusammenspiel von authentischer Kleidung und dem gelungenen Spiel mit Licht und Schatten dazu beigetragen habe, dem Stoff die passende Atmosphäre zu verleihen (vgl. *Al-Kawakib*, 10.03.1953), will ich an dieser Stelle eine Szene beschreiben, anhand der sich zeigen lässt, wie das Zusammentreffen dieser Stilmittel zur unheimlichen Stimmung des Films beiträgt. Nachdem Amin der Tänzerin Warda in der Bar zuraunt, er wolle sie um acht Uhr abends an der Tramstation Schlachthof (nomen est omen!) treffen, tritt Warda in einer nächtlichen Straßenszene auf, die lediglich durch zwei Straßenlaternen beleuchtet ist. Während Warda sich suchend in der Dunkelheit umblickt, patrouilliert ein Polizist entlang der Tramstation. Suspense kommt auf, weil die Zuschauerinnen und Zuschauer wissen, dass sich Warda arglos in Gefahr begibt. Die Anspannung wird durch die nervöse, extradiegetische Filmmusik unterstützt. Plötzlich, wie aus dem Nichts, tauchen am rechten Bildrand zwei Personen auf. Da dieser schwarz ist und die Gestalten lange schwarze Gewänder tragen, sind sie zunächst kaum zu sehen. Als sie ins Licht treten, umzingeln sie die wartende Warda und verschwinden mit ihr vor den Augen des Polizisten in die dunkle Nacht. Aufgrund der Verhüllung und ihrer Art, scheinbar aus dem Nichts aufzutauchen und somit die Grenzen von Raum und Zeit zu überwinden, haftet den beiden Frauen – denn es handelt sich bei den schwarz gekleideten Personen um die Schwestern Raya und Sekina – etwas Gespenstisches an. Ihre Kleidung ist authentisch, und sie ist dem ägyptischen Kinopublikum – Freuds oben erwähnten Überlegungen folgend – «altbekannt» und «längstvertraut» (Freud 1997 [1919], 244). Die vertraute Erscheinung kippt jedoch, angesichts des Wissensvorsprungs der Zuschauenden, dass es sich um die Massenmörderinnen handelt, unterstützt durch die Lichtdramaturgie, ins Unheimliche. Im Motiv der Verschleierung, die gleichzeitig als Schutz vor der Objektivierung der Frau und als Tarnung dient, manifestiert sich die Doppeldeutigkeit des Wortes «heimlich» als «vertraut, behaglich» und als «versteckt, verborgen» (ebd., 248 f.). Da Raya und Sekina mit ihren Schleiern nahezu identisch aussehen,

18 RAYA W SEKINA (Salah
Abu Seif, ET 1953):
verschleierte Frauen
als perfekt getarnte
Mörderinnen



kann ihr Auftritt ebenfalls als eine Manifestation des «Motivs des Doppelgängers» (ebd., 258), wie in der Psychoanalyse gebräuchlich, erachtet werden. Freud schließt mit seiner Beschreibung dieses Motivs an die Arbeiten des Psychoanalytikers Otto Rank an und kommt zu folgendem Schluss:

Der Charakter des Unheimlichen kann doch nur daher rühren, daß der Doppelgänger eine den überwundenen seelischen Urzeiten angehörige Bindung ist, die damals allerdings einen freundlicheren Sinn hatte. Der Doppelgänger ist zum Schreckbild geworden, wie die Götter nach dem Sturz ihrer Religion zu Dämonen werden. (ebd., 259)

Im Film treten die beiden Verbrecherinnen nicht nur als Doppelgängerinnen auf, sondern sie haben, in Anbetracht der traditionellen Kleidung, die individuelle Unterschiede einebnet, jede Menge Doppelgängerinnen.

Wenn der als Zigarettenverkäufer verkleidete Yusry auf dem Markt fieberhaft nach den beiden verhüllten Frauen Ausschau hält, sehen auf den ersten Blick nahezu alle Frauen gleich aus. Eigentlich soll die Konvention, Schwarz zu tragen und verschleiert zu sein, Frauen im öffentlichen Raum vor den (begehrlichen) Blicken fremder Männer schützen. Doch Raya und Sekina dient die Kopfbedeckung dazu, im Schutz der von vielen Einwohnerinnen des Viertels getragenen Kleidung, Mädchen als Ware zu behandeln und schreckliche Verbrechen zu begehen. Raya und Sekina können also angesichts ihrer einen Missbrauch der Keuschheit und Pietät suggerierenden Kleidung als «gestürzte Göttinnen» angesehen werden. Das mannigfaltige Doppelgängertum der Frauen im Film löst – Freuds Gedanken folgend – «Momente der Wiederholung des Gleichartigen» (ebd.) aus, die ebenfalls eine unheimliche Stimmung erzeugen können. Während sich zahlreiche verschleierte Frauen an ihm vorbeidrängeln, steht Yusry jenes von Freud charakterisierte Gefühl der «Hilflosigkeit und Unheim-

lichkeit» (ebd.), welches die Wiederkehr des Gleichen auszulösen vermag, ins Gesicht geschrieben. Infolge des multiplen Doppelgängertums ist es kein Wunder, dass der verdeckte Ermittler gerade den falschen Frauen nachstarrt, während die Schwestern seelenruhig an ihm vorbeispazieren. Schließlich erkennt er Raya und Sekina daran, dass sie eine junge Frau zu sich einladen. Als Yusry ihre Fährte aufnehmen will, wird er vom Einäugigen aufgehalten, und die drei Frauen können ungehindert in der Menge der «Doppelgängerinnen» untertauchen. Es ist zu vermuten, dass die Verschleierung als Tarnung Krimineller den Ägypterinnen und Ägyptern der 1920er-Jahre angesichts der Tatsache, dass jedermanns Mutter, Großmutter, Schwester, Freundin oder Cousine einen Schleier trug, unheimlich anmutete. In den 1920er-Jahren musste die Bevölkerung nach dem Bekanntwerden der Morde die latente Angst, die die Verschleierung womöglich ausgelöst hat, vermutlich verdrängen, um sich frei im Alltag bewegen zu können. In den 1950er-Jahren konfrontierte der Film, so möchte ich annehmen, die Zeitzeugengeneration des Falls also auf stimmungshafter Ebene mit ihren verdrängten Ängsten und mag daher unheimlich gewirkt haben.

Als komplementär zur Verschleierung Raya und Sekinas erscheint mir Yusrys Maskerade: Wenn sich der Polizist als Zuchthäusler verkleidet, um ungestört im Verbrechermilieu ermitteln zu können, dann stellt seine Verkleidung eine Spiegelung der Verschleierung von Raya und Sekina dar. Da Yusry die Maskerade jedoch nutzt, um Gutes zu tun, verströmt seine Verkleidung nichts Unheimliches, sondern vermittelt eher die Atmosphäre einer komödiantischen Kostümierung, etwa wenn er den Trunkenbold mimt oder einen patrouillierenden Polizisten anpöbelt, um sich zu vergewissern, dass dieser ihn nicht erkennt. Jene eine Stimmung der Leichtigkeit suggerierenden Filmszenen kippen bisweilen in ein Gefühl des Suspense, etwa wenn Yusry Gefahr läuft, durch Amin oder Soad enttarnt zu werden.

Im Übrigen war die Tradition der Verschleierung in Ägypten in den 1950er-Jahren rückläufig (vgl. Ahmed, *Die Zeit*, 08.04.2016), was den Freien Offizieren vermutlich recht war. Jedenfalls ging Gamal Abdel Nasser, der einer der federführenden Akteure des Militärputsches gewesen war und 1954 Präsident der Republik Ägypten wurde, bei Verhandlungen mit einem Anführer der Muslimbruderschaft nicht auf dessen Forderung ein, eine Kopftuchpflicht in Ägypten einzuführen (ebd.). Schließlich ermöglichte der Verzicht auf die Verhüllung der Frauen eine erhöhte Sichtbarkeit des weiblichen Bevölkerungsteils, was indes die «Asymmetrie der Mächte unterstützt[e]» (Foucault 1976, 286) und dazu geführt haben kann, dass sich Frauen besser überwachen, disziplinieren und regieren ließen (vgl. Sarasin 2005, 139 f.). So mögen die Ägypterinnen und Ägypter auch ange-

sichts des Rückgangs der Verschleierung aufgeatmet haben, als der Film ihnen vor Augen führte, welches Unheil sich eine Generation zuvor unter dem Schutz des Schleiers anrichten ließ.

3.6 Beleuchtung und Brauchtum

Während die Szenen in der Polizeistation oder im Milieu der Mittelschicht im Film gleichmäßig ausgeleuchtet sind, sind viele Szenen, in denen Raya und Sekina auftreten, im kontrastreichen Low-key-Stil beleuchtet. Dieser Umstand trägt – ganz im Sinne des Film noir – zur unheimlichen Stimmung der Unterwelt-Settings bei. Insbesondere die Szene, in der Raya und Sekina mit Warda das Haus betreten, ist exemplarisch für diese Art der Lichtdramaturgie.

Als Raya, Sekina und Warda zum Haus gehen, sind sie aufgrund der spärlichen Ausleuchtung der Szene nur schemenhaft zu sehen. Beim Betreten des Hauses huscht für einen kurzen Moment eine Gloriole über ihre nur als Silhouetten wahrnehmbaren Köpfe, ehe die drei im Dunkeln des Eingangsbereichs verschwinden. Am linken Türrahmen lauert Rayas Ehemann Warda auf und rempelt, scheinbar aus dem Nichts kommend, die verängstigt dreinblickende junge Frau an. Sein plötzliches Auftreten und die Nähe ihrer Körper nehmen vorweg, dass in diesem Haus keine räumliche Trennung zwischen Männern und Frauen existiert und der weibliche Körper hier Gefahren ausgesetzt ist. An den Wänden der Eingangshalle prangen Handabdrücke, die von Blutspuren zeugen könnten. Sie stammen vermutlich von einer privaten Schlachtzereemonie, die in Ägypten während des islamischen Opferfests traditionellerweise vor dem Haus oder im Eingangsbereich von Wohnhäusern durchgeführt wird (vgl. Lotz 2008, 44). Zum historischen Hintergrund: Es galt in Ägypten als Glück bringend, wenn das Opferblut der geschlachteten Schafe oder Ziegen per Handabdruck am oder im Haus appliziert wurde. Das Symbol der Hand als Glücksbringer und als Schutz vor dem bösen Blick der Dschinn (Geister) geht auf Fatima, die Tochter des Propheten, zurück (vgl. Apostolos-Cappadona 2005, 355).

In dieser Eingangshalle vollzieht nun Raya mit Warda ein Weihrauch-Ritual, das Letztere vor dem bösen Blick und bösen Taten beschützen soll, wie Rayas Worten zu entnehmen ist. Die namenlose deutsche *Filmdienst*-Kritikerin empfand «das Anlocken und Verschwinden der Opfer [...] mehr gruselig-naiv (Weihrauchdämpfe empfangen sie schon symbolisch in der Vorhalle!) als grausam geschildert» (*Filmdienst*, 08.12.1955). In der ägyptischen Rezension wird wahrscheinlich Bezug auf diese Szene genommen, wenn es darin heißt, die alexandrinischen Traditionen seien authentisch dargestellt (vgl. *Al-Kawakib*, 10.03.1953). Diese Einschätzung steht in Einklang mit dem bereits zitierten Bericht des Orientalisten Friedrich

Schwally, in dem er darauf hinwies, dass sich besonders Ägypterinnen in den 1910er-Jahren vor bösen Geistern fürchteten und sich mittels Ritualen vor Krankheiten und dem bösen Blick zu schützen suchten (vgl. Schwally 1913, 16). Übrigens erwähnt auch Freud in seiner wenige Jahre später verfassten Abhandlung über das Unheimliche den bösen Blick, der seiner Ansicht nach ein transnationales Thema darstellte:

Wer etwas Kostbares und doch Hinfälliges besitzt, fürchtet sich vor dem Neid der anderen, indem er jenen Neid auf sie projiziert, den er im umgekehrten Falle empfunden hätte. Solche Regungen verrät man durch den Blick, auch wenn man ihm den Ausdruck in Worten versagt, und wenn jemand durch auffällige Kennzeichen, besonders unerwünschter Art, vor den anderen hervorsticht, traut man ihm zu, daß sein Neid eine bestimmte Stärke erreichen und dann diese Stärke in Wirkung umsetzen wird. (*Freud 1997 [1919], 263*)

Nebenbei gesagt, haftet der Vorstellung, dass Gedanken Taten auslösen können, bis heute etwas Magisches an, wie aus einem Bericht über eine der Visionen des Technologie-Avantgardisten Mark Zuckerberg hervorgeht:

Facebook will Menschen direkt aus dem Gehirn heraus Worte in Computer schreiben lassen. Es gehe zum Beispiel um die Möglichkeit, einem Freund eine Textnachricht zu schicken, ohne dafür das Smartphone herausholen zu müssen, sagte Facebook-Managerin Regina Dugan am Mittwoch auf der hauseigenen Entwicklerkonferenz F8 im kalifornischen San Jose. Das aktuelle Ziel sei, auf 100 Worte pro Minute zu kommen. Dies könne in einigen Jahren erreicht werden. (*Solokow, Heise online, 20.04.2017*)

Vor dem Hintergrund der Langlebigkeit der beschriebenen Vorstellung erlaube ich mir, davon auszugehen, dass Freuds Aussage, die er in Bezug auf die österreichische Gesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg traf, eine mehr oder weniger kultur- und zeitunabhängige Beobachtung zugrunde liegt, deren Bedeutung und Wirkung seit 1919 möglicherweise abnimmt. Doch noch heute existiert sie in gesellschaftlichen Randzonen, wie in dem Gedankengut einer technologischen Avantgarde, bei psychisch Kranken oder in der Redewendung «mit Blicken morden». Übrigens gab es auch in der deutschen Gesellschaft Geisteraustreibungen in konservativ-katholischen Kreisen. So wurde beispielsweise die an Epilepsie leidende Studentin Anneliese Michel im Jahr 1976 durch Exorzismen in den Tod getrieben (vgl. Nolte, *Die Zeit*, 21.04.1978)². Vermutlich wäre die Darstellung eines Exorzismus dem deutschen Kinopublikum angesichts der Aktu-

2 Einem Beitrag des Journalisten Martin Tschechne zufolge finden sogar noch im Jahr 2018 zwei bis drei Geisteraustreibungen pro Tag in Deutschland statt (vgl. Tschechne, *Deutschlandfunk Kultur online*, 09.03.2018).

alität sowie der kulturellen und räumlichen Nähe zu diesem Phänomen unheimlicher erschienen als das Ritual zur Abwendung des bösen Blicks, welches Warda mit furchtsam geweiteten Augen über sich ergehen lässt, während Sekina an deren Schmuck zerrt, um ihn zu begutachten.

Im überfüllten Hinterzimmer des Hauses lungern trinkende und rauchende Männer herum. Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass dies andeutet, dass es sich bei Raya und Sekinas Haus, wie Takla schreibt, um ein illegales Bordell gehandelt habe (vgl. 2016, 4), das nach Razzien häufig umziehen musste (ebd., 72). Auf ästhetischer Ebene möchte ich den Unterschied zwischen dem dunklen und spärlich beleuchteten Verbrecherhaus und der hell ausgeleuchteten ordentlichen Mittelschichtswohnung von Soads Familie zudem als eine lichtdramaturgische Inszenierung des Diskurses der Notwendigkeit einer Reformierung der häuslichen Sphäre im Ägypten der späten 1910er- und frühen 1920er-Jahre deuten:

The demonization of Raya and Sakina in the Egyptian press represented a new preoccupation with subaltern threats to the middle-class family. Reforming the domestic sphere entailed stopping the spread of vice, and stopping the spread of vice entailed hardening the boundary between subalterns and the middle class. (ebd., 160)

Die helle Wohnung von Soads Familie, die als Prototyp einer Mittelschichtswohnung erscheint, bietet keinen Raum für lasterhaftes Verhalten. Alles hat seine Ordnung, alles ist sichtbar. Zudem kontrolliert Soads kleiner Bruder ihre Kontakte und begleitet sie, wenn sie das Haus verlässt, auf Schritt und Tritt. So gerät sie zumindest nicht allein an jene im nationalistischen Diskurs als gefährlich gebrandmarkten Orte, an denen die Grenzen zwischen den sozialen Schichten – und zwischen moralischem und unmoralischem Verhalten – zu verschwimmen drohten:

Reports about the case in the media were accompanied by regular editorials analyzing the political and social conditions that gave rise to the serial murders and the social ills that brought respectable women into illicit spaces. The editorials revealed a consensus among Egyptian middle-class nationalists that the cause of the murders was the spread of vice, particularly among women. (ebd.)

Obwohl sie über keinerlei Laster verfügt und trotz der Überwachung durch ihren kleinen Bruder, gerät Soad im Film in Raya und Sekinas Haus, das einen solchen Ort der sozialen Durchmischung darstellt. Normalerweise halten sich Frauen wie Soad indes in ordentlichen und hell ausgeleuchteten Räumen auf, die es bereits aufgrund der erhöhten Sichtbarkeit der Individuen unmöglich machen, einem Laster zu verfallen. Diese



19a–d RAYA W SEKINA (Salah Abu Seif, ET 1953): In den hellen, ordentlichen Räumen der Mittelschicht herrschen Tugend und Anstand, in den dunklen Behausungen der Unterschicht blüht das Laster

Bedingungen erinnern an Foucaults Überlegungen zum Panoptikum, dessen «wichtigste Funktion [...] darin bestanden habe, zusammen mit den Disziplinen nicht nur die moderne Seele, sondern überhaupt das Subjekt der Aufklärung und damit das neuzeitliche Individuum der Aufklärung zu generieren», wie Sarasin zusammenfasst (Sarasin, 2005, 142). Doch, wie erwähnt, kann eine tugendhafte junge Frau, die versehentlich in solche Sphären gerät, so suggeriert es zumindest der Film, durch die Polizei gerettet werden. Der Film betreibt auch hier eine «Rückprojektion»: Die Einwohner*innen der späten 1910er- und frühen 1920er-Jahre sind bereits «moderne Seelen», die sich in der Transparenz ihrer Umgebung nur moralisch verhalten können, während in der Unübersichtlichkeit der dunklen Räume das Verbrechen blüht.

Abschließend lässt sich aber meines Erachtens vertreten, dass das Zeigen dunkler Räume bei den deutschen Zuschauerinnen und Zuschauern – vor dem Hintergrund der transnationalen Bekanntheit des Genres des Kriminalfilms und seiner ästhetischen wie narrativen Codes – ähnliche Assoziationen auslöste wie bei den ägyptischen:

Equally, space is assumed to hide, in its darkest recesses and forgotten margins, all the objects of fear and phobia that have returned with such insist-

ency to haunt the imaginations of those who have tried to stake out spaces to protect their health and happiness. Indeed, space as threat, as harbinger of the unseen, operates as medical and psychical metaphor for all the possible erosions of bourgeois bodily and social well-being. (Vidler 1992, 167)

Doch selbst wenn die ‹psychische Metapher› des dunklen Raums auf transnationaler Ebene eine ähnliche atmosphärische Wirkung erzeugt haben mag, gehe ich davon aus, dass die realitätsnahe Darstellung der zwielichtigen Orte die unheimliche Stimmung für die ägyptischen Zuschauenden zusätzlich steigerte. Im Bericht der Zeitschrift *Der neue Film* wird hierzu passend differenziert, die Geschichte des Films sei ‹für Ägypter schreckliche Erinnerung, für uns Europäer, mit Milieu und Stil nicht vertraut, ist es eine ausgreifend angelegte Gruselgeschichte› (*Der neue Film*, 05.12.1955). So war der Zusammenhang zwischen den Handabdrücken, dem Opferfest und der Abwehr des bösen Blicks dem Publikum in Deutschland mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht geläufig. Dennoch vermute ich, dass ihnen zumindest die Handabdrücke unheimlich erschienen und sie nach Erklärungen für diese suchten. Möglicherweise fragten sie sich, ob die Handabdrücke nicht die letzten Lebenszeichen der Ermordeten darstellten. Doch gerade weil die Interpretation spekulativ blieb, könnte die fiktionale Lesart ‹einer ausgreifend angelegten Gruselgeschichte› (ebd.) bei den deutschen Zuschauerinnen und Zuschauern überwogen haben. Die Verschleierung war dem deutschen Kinopublikum ebenfalls fremd und mutete daher vermutlich eher exotisch als unheimlich an; doch auch das Exotische kann zumindest befremdend wirken. Es ist dennoch anzunehmen, dass der Film umso weniger unheimlich wirkte, je weniger vertraut die Orte, Traditionen und Gewänder der Figuren dem Kinopublikum erschienen, dass aber in Ägypten insbesondere die realitätsnahe Darstellung dazu führte, dass das Vertraute, Heimelige ins Unheimliche kippte.

3.7 Lesart als Genrefilm: realistisch mit europäischen Anleihen

Den Aussagen in den deutschen Filmkritiken entnehme ich, dass sie sich weniger durch den Realismus des Films als durch dessen Eigenschaft, die Nerven zu strapazieren, affizieren ließen. Die *Filmdienst*-Kritikerin schreibt: ‹Unter dem üblichen Angebot nervenkitzelnder Unterhaltungsfilme ist diese zwischen Schauermärchen und Kriminalreißer liegende Orientmischung wegen ihres fremdartigen Kolorits nicht ohne Reiz› und ‹pendelt zwischen amüsantem Unfug und üblichem Reißer unsicher hin

und her» (*Filmdienst*, 08.12.1955). Eine zweite Stimme betitelt den Film als: «Hitzige[n] Schaufeffer» (*Filmblätter*, 26.06.1953). Eine Person mit dem Pseudonym Ponkie beschreibt ihn als «nervensägenden Reißer mit strampelflinken Verbrechenjagden» (*Filmblätter*, 07.06.1956). Die deutschen Kritikerinnen und Kritiker sind sich also darüber einig, dass es sich bei RAYA W SEKINA um einen «Reißer» handelt. Im Online-Filmllexikon der Universität Kiel werden Reißer als «spannende, meist mit spektakulären Action-Szenen aufwartende Filme» (Bruns, *Lexikon der Filmbegriffe*, 12.10.2012) definiert. Das Wort «Reißer» stammt von ««mitreißend»; engl. meist: thriller, thrilling movie» (ebd.) und kann somit als antiquierter, umgangssprachlicher Ausdruck für das Genre des Thrillers erachtet werden. Dieses zeichnet sich, John McCarty zufolge, primär durch eine durchgehende Spannung aus, die die Zuschauenden für die gesamte Dauer des Films in einen nervösen Zustand versetzt (McCarty 1992, 13). Von einem solchen scheint die Kritikerin oder der Kritiker des *Evangelischen Filmbeobachters* erfasst zu sein:

Die Spannung liegt vom Vorspann an in der Luft und lässt bis zum Ende nicht nach. Dann freilich hebt ein Trommelfeuer, nicht nur auf die Verbrecher, sondern auch auf die Nerven der Zuschauer an.

(*Evangelischer Filmbeobachter*, 27.08.1953)

Georg Seeßlen verweist auf einen weiteren Aspekt des Thrillergenres:

Der *Thriller* ist dasjenige Genre, das sich am ehesten einer eindeutigen Definition widersetzt. Es schließt, der allgemeinen Praxis der Filmgeschichtsschreibung entsprechend, so disparate Film-Arten wie den psychologischen Kriminalfilm und den Agentenfilm in sich ein. [...] Natürlich existiert für das Genre auch ein thematischer Rahmen, das Verbrechen in der urbanen Gesellschaft, das weniger mit Bereicherung (wie im Gangsterfilm) als mit emotionalen Widersprüchen zu tun hat. Es gibt «typische» Thriller-Elemente, wie die Jagd, die Falle, die Verstellung, der falsche Verdacht [...].

(Seeßlen 1995, 9; Herv. i. O.)

RAYA W SEKINA behandelt eine Straftat im Großstadtmilieu. Doch anders als es Seeßlen als typisch für den Thriller erachtet, weisen Raya, Sekina und die männlichen Bandenmitglieder keinerlei Ambivalenzen auf, sondern sind als vom niedrigen Motiv der Habgier angetrieben dargestellt. Dass auch die grassierende Armut der Zwischenkriegszeit, über die Takla berichtet (vgl. 2016, 32 ff.), dazu beigetragen haben mag, dass Personen in dieser Zeit kriminell wurden, ist im Film ausgespart. Viola Shafiks Kritik an der Schwarzmalerei des Films *AL-FETEWA* (*LE ROI DU MARCHÉ NOIR*, Salah Abu Seif, ET 1957), dessen Drehbuch Abu Seif und Mahfuz Mitte der

1950er-Jahre ebenfalls gemeinsam verfassten, lässt sich daher problemlos auf den Film RAYA W SEKINA übertragen:

Die Identifikation mit den Figuren verläuft auf moralischem Wege, und zwar durch die Antagonisierung von Gut und Böse. [...] Eine psychologische Studie der Protagonisten bietet der Film nicht. [...] Keiner der Protagonisten besitzt wirklich individuelle Züge, die Helden sind schemenhaft, allein durch ihre berufliche und soziale Zugehörigkeit charakterisiert und [...] jederzeit austauschbar. (Shafik 1996, 182)

Tatsächlich sind Raya, Sekina und ihre Ehemänner als kriminelle Unterschichtsangehörige gekennzeichnet, die über keinerlei individuelle Charakterzüge verfügen. Dies tut der Wirkung des Films, die Nerven des Publikums auf die Probe zu stellen, allerdings keinen Abbruch. Denn letzten Endes geht es in RAYA W SEKINA, anders als in einem Psychothriller, nicht darum, die komplexe Persönlichkeitsstruktur eines Massenmörders zu durchschauen, sondern dem actionreichen Showdown solange zu folgen, bis die Guten die Bösen besiegt haben. Selbst wenn die Figurendarstellung nicht gerade zum Realismus des Films beiträgt, geht schwärmerisch aus einer deutschen Rezension hervor, der Film sei «nicht verfälscht, wie aus Hollywood, nicht 1001 Nacht-Romantik, sondern, wirklicher und echter Alltag einer Welt, die uns Europäern immer geheimnisvoll und unverstündlich bleiben wird» (*Lahrer Zeitung*, 24.04.1954). Eine weitere Kritikerin oder ein Kritiker schreibt: «Diese Reportage ist brillant fotografiert und mit mitreißendem Schwung gespielt» (*Evangelischer Filmbeobachter*, 27.08.1953). In *Der neue Film* heißt es, der Film erzähle «eine ausgreifend angelegte Gruselgeschichte» (*Der neue Film*, 05.12.1955). Die deutschen Rezensierenden nehmen also den Film auf stimmungshafter Ebene wahr als eine Mischung aus «nervensägendem Reißer» (*Filmblätter*, 07.06.1956), realistischem Film und Gruselfilm.

Um das atmosphärische Erleben des Films in Westdeutschland näher zu fassen, ziehe ich Knut Hickethiers Analyse der «Grundkonstellation der Rezeption von Filmen» in den 1950er-Jahren zurate (Hickethier 2010, 245). Der Autor erachtet die 1950er als Jahrzehnt der «Verfestigung von Medienkompetenz und Filmerfahrung», die zudem durch den Medienwandel vom Schwarzweiß- zum Farbfilm geprägt gewesen sei (vgl. ebd., 245). Als im Jahr 1955 der Schwarzweiß-Film RAYA W SEKINA in die westdeutschen Lichtspieltheater kam, war es bereits fünf Jahre her, dass mit der Operettenverfilmung SCHWARZWALDMÄDEL (Hans Deppe, D 1950) der erste westdeutsche Farbfilm nach dem Krieg in die Kinos kam. Doch auch 1955 wurde die Mehrzahl der deutschen Kinofilme der BRD noch in Schwarzweiß aufgenommen. Dies änderte sich bereits ein Jahr später, als

45 Schwarzweiß- und 77 Farbfilme in der Bundesrepublik hergestellt wurden (vgl. Knierim 1965, 2). So wird es für das westdeutsche Kinopublikum in den Jahren 1955 und 1956 höchstwahrscheinlich normal gewesen sein, dass der Film RAYA W SEKINA – vor allem als Vertreter seines Genres – in Schwarzweiß zu sehen war.

Hickethier berichtet, das Kinopublikum sei in den 1950er-Jahren generell immer jünger geworden (2010, 247). Der Film RAYA W SEKINA war allerdings als «nicht jugendfrei» eingestuft worden (*Filmecho*, 22.11.1955) und wurde daher vermutlich nicht von jungen Zuschauer*innen gesehen. In den 1950er-Jahren veränderte sich zudem die Form des Filmangebots von einer «Informationsstruktur über aktuelle gesellschaftliche Vorgänge» (Hickethier 2010, 248) zur Konzentration «auf die Unterhaltung und damit auch eine emotionalisierte Darstellung von Welt im fiktionalen Film» (ebd.). Mit dieser Entwicklung sei das Genrekino in den Mittelpunkt gerückt. Es habe «Vereinbarungskategorien zwischen Filmemachern und Zuschauern» definiert und «auf verschiedenen Ebenen der Filmproduktion und -rezeption der schnelleren Orientierung und der Konstruktion spezifischer Erwartungen» (ebd., 249) gedient. Hickethier interpretiert den Wandel folgendermaßen:

Die Reduktion der Wahrnehmung im Kino auf die Wahrnehmung fiktionaler Darstellung von Welten, die als «mögliche», aber zugleich «entfernte» verstanden wurden und im weitesten Sinne der Unterhaltung dienten, steht im Kontext einer Rezeption, die zumindest zeitweise die Distanzierung von der Alltagswelt beabsichtigt. Sie setzte voraus, dass das Film-Angebot bereits auf die Herstellung der «schönen Stunden» – die sich der Zuschauer nach einem Werbespruch der Branche machen sollte – ausgerichtet war. Die Muster dafür liefern die Genres. Das Kino der 1950er war ein Genrekino – sicherlich mit Ambitionen einzelner Regisseure auf eine eigene Handschrift, aber in der übergroßen Mehrheit doch durch Genrekonventionen und Einheiten der konventionellen Regeln bestimmt. (ebd.)

Die beliebtesten Genres seien zu dieser Zeit der Heimatfilm, der Kriegsfilm und der Kriminalfilm gewesen. Den Heimatfilm habe der Nimbus einer «friedlichen Welt» (ebd., 251) umgeben. Hinsichtlich der Tatsache, dass die «kollektive Erfahrung» (ebd., 254) des Krieges im Westdeutschland der 1950er-Jahre noch sehr präsent war, mag der Reiz des Genres in der Ablenkung von den Alltagssorgen der mit dem Wiederaufbau beschäftigten Bevölkerung der BRD gelegen haben. Johannes von Moltke weist auf weitere Aspekte des Genres hin und interpretiert dieses beispielsweise auch als Wiedererfindung der deutschen (Kino-)Tradition nach dem Krieg (vgl. 2005, 228). Natürlich muss auch die Beliebtheit des Kriegsfilmgenres,

das eine direkte Konfrontation mit den damit verbundenen Erinnerungen ermöglichte, vor dem Hintergrund des Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg betrachtet werden:

[...] eine exzeptionelle Situation zwischen Leben und Tod, ein Freund/Feind-Schema, allgemeine Bedrohung, Gefahren und ihre Bewältigung, Durchstehen von tödlichen Situationen, Technik, Naturzerstörung, Untergang. Verbunden ist damit ein Versprechen, etwas von den Gefährdungen der Welt und ihrer Bewältigung zu erleben. Als Emotion wird vor allem mit der Angst operiert, die mit Unberechenbarkeit und umgreifenden existenziellen Gefahren zu tun hat. (Hickethier 2010, 252)

Hickethier fasst das dritte beliebte Genre der 1950er-Jahre, den Kriminalfilm, übrigens als «Variante des Kriegsfilms» (ebd.) auf, da auch dieser die Zuschauerinnen und Zuschauer mit unbewältigten Emotionen konfrontiert:

Es geht um ein Durchbrechen gesellschaftlicher Regeln, um Verbrechen und Mord, Verfolgung und Überführung der Täter. Versprochen wird, dass die in den Medien vermittelten Gefährdungen modellhaft zugespitzt werden und ihre Bewältigung gezeigt wird, sodass wieder Vertrauen in den Alltag eintreten kann. Auch hier werden Emotionen der Angst angesprochen, aber eher im individuellen und durch institutionelle Interventionen bewältigt und befriedigt. (ebd.)

Diese Erkenntnis macht Hickethier unter anderem daran fest, dass das Kriminalfilmgenre in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre das des Kriegsfilms nahezu ablöste:

Die Thematisierung von Angst und Schrecken erfolgte gegen Ende der 50er Jahre für ein breites, vor allem älteres Publikum verstärkt über das Genre des Kriminalfilms, weil es hier um individuelle Szenarien ging und weniger um gesellschaftliche, die mit dem Zweiten Weltkrieg und der NS-Zeit zusammenhingen, die immer noch als belastend empfunden und häufig verdrängt wurden. (ebd., 257f.)

Irmbert Schenk, der ebenfalls das «bestimmende Lebensgefühl einer Gesellschaft potenzieller Zuschauer» (2010, 261) in der BRD der 1950er-Jahre untersucht, teilt die Stimmung grob in die beiden Pole «Restauration kapitalistischen Wirtschaftens und autoritären Herrschens», mit der eine «teilnahmslose Vergangenheitsbewältigung bei einem Minimum an offenen Debatten» einhergeht, einerseits, und «Wirtschaftswunder» und «Modernisierung» (ebd., 264f.) andererseits. Schenks Unterteilung geht insofern mit Hickethiers Einschätzung der Zeit konform, als er das Verdrängen der (Kriegs-)Vergangenheit in der autoritären Adenauer-Ära

als eine der Grundbefindlichkeiten erachtet. In seiner Beschreibung der Konstellation betont Schenk jedoch stärker auch das «positive Zeitgefühl» (ebd., 266), welches die Menschen angesichts des wirtschaftlichen Aufschwungs und der Modernisierung ab Mitte der 1950er-Jahre prägte. Wenn ich Hickethiers und Schenks Erwägungen zu den Auswirkungen dieser gesellschaftlichen und politischen Konstellation der Bundesrepublik auf die Kinovorlieben mit den Rezensionen zu RAYA W SEKINA konfrontiere, so scheint es mir vor allem wichtig, die Rezeption vor dem Hintergrund unverarbeiteter Kriegstraumata zu betrachten.

Auf Hickethiers Einschätzung aufbauend, vermute ich, dass die räumliche und kulturelle Entfernung zu Ägypten es den älteren westdeutschen Zuschauerinnen und Zuschauern, die sich gut an den Krieg oder ihre Kriegsteilnahme erinnern konnten, ermöglichte, das Wechselbad aus Anspannung und Erleichterung, welches der Film im Allgemeinen und der Showdown im Besonderen bei ihnen ausgelöst haben mag, aus sicherem Abstand zu durchleben. Der Thrill der Schlusszene besteht darin, dass die zahlenmäßig unterlegenen Guten gegen die Bösen – die skrupellosen Gangster – eigentlich keine Chance haben. Der Showdown erstreckt sich über 20 Minuten, in denen erbittert geschlagen, geschossen und zugestochen wird, nachdem sich Yusry, um die Morde zu verhindern, als Polizist zu erkennen geben musste. Die Parallelmontage zwischen Yusrys ausweglosem Kampf gegen die Bösen und dem Versuch von Soads kleinem Bruder, Hilfe zu holen, trägt zum Temporeichtum des Films und zum Wechselbad der Gefühle beim Publikum bei. Der archetypische Kampf der Guten gegen die Bösen ließ bei diesem möglicherweise im Krieg verdrängte Emotionen im kontrollierten Setting der Filmbetrachtung wieder aufleben. Das Anzweifeln der Authentizität der Filmhandlung in der deutschen Filmkritik (vgl. *Evangelischer Filmbeobachter*, 27.08.1953; *Filmdienst*, 08.12.1955) hat womöglich der Versicherung gedient, dass von den dargestellten Geschehnissen keine Gefahr ausgeht und möglicherweise niemals Gefahr ausging. So konnten die Zuschauerinnen und Zuschauer aus sicherer zeitlicher und räumlicher Distanz die traumatische Angstlust des Krieges wieder und wieder durchspielen.

3.8 Internationales Flair: Modernisierung und Synchronisation

Die «Dynamik der Modernisierung» (Schenk 2010, 266) stellt, Schenk zufolge, den zweiten wichtigen stimmungshaften Aspekt des Lebensgefühls der Bevölkerung der BRD dar und mag sich daher auf die Filmbetrachtung ausgewirkt haben (vgl. ebd.). Diese konnte sich, so meine These,

in der modernen Machart des Films spiegeln. Davon zeugt unter anderem die Aussage in einer Rezension, in der der Film als «amerikanische[r] Kriminalreißer» bezeichnet wird, der «selbst für den Kenner [...] neu und überraschend» war (*Evangelischer Filmbeobachter*, 27.08.1953). So hat der Film womöglich dazu beigetragen, dass sich die gefühlte, kulturelle Distanz der Westdeutschen zu den Menschen in Ägypten verringerte. Jedenfalls fällt auf, dass im Gegensatz zu den Besprechungen über die Filme WEDAD und LASHIN der Topos des rückständigen Ägyptens kaum bemüht wird und die einst so große ethnografische Neugierde auf die fremden Menschen, Kostüme und Schauplätze bei der Betrachtung von RAYA W SEKINA nur eine untergeordnete Rolle spielte. Dazu kann neben dem Spannungsaufbau, den atemberaubenden Action- und Kampfszenen sowie der schnellen Montage beigetragen haben, dass sich die Identifikationsfigur Ahmed Yusry als moderner Mensch präsentiert, der selbst in den brenzlichsten Situationen «gelassen wie ein Hollywood-Detektiv» (*Evangelischer Filmbeobachter*, 27.08.1953) bleibt. Diese Wahrnehmung mag insofern abgerundet worden sein, dass Yusrys Verhalten weder durch religiöse noch kulturelle Gepflogenheiten von jenem eines modernen Polizisten der westlichen Welt abweicht. So kommt der *Evangelische Filmbeobachter* zu dem Fazit: «Hier stellt sich Ägypten als ein Filmland vor, das sehr geschickt Hollywood die Kniffe abgesehen hat» (ebd.). Diese Aussagen zeugen davon, dass RAYA W SEKINA, anders als WEDAD und LASHIN, nicht primär unter dem Aspekt des (ethnografisch geprägten) Blicks auf eine fremde Welt wahrgenommen wurde. Zum Eindruck, einen zeitgemäßen Film zu sehen, trug vermutlich noch bei, dass der Film als erster synchronisierter ägyptischer Film in westdeutschen Kinos zu sehen war, auch wenn gerade jene technische Neuerung nicht allen Kritikerinnen und Kritikern gelungen erschien:

Die Abenteuer des braven Polizeioffiziers [...] wirken eher erheiternd als aufregend, wozu die primitiven Texte der deutschen Synchronisation ein übriges tun (Ruhrland-Studio). (Westdeutsche Allgemeine, 03.12.1955)

Leider erweisen sich die deutschsprachigen Kopien als unauffindbar, sodass ich nicht nachvollziehen kann, inwiefern schlechte Dialoge der Spannung des Films zuwiderliefen. Im Allgemeinen stießen Synchronfassungen in Deutschland etwa ab dem Jahr 1933 auf Akzeptanz, nachdem das Kinopublikum gelernt hatte, «das Wissen auszublenden, dass ein Schauspieler mit der Stimme eines anderen spricht» (Garncarz 2016, 17). Zuvor hatte sich die günstige Untertitelungspraxis ab 1929 in Mitteleuropa rasch durchsetzen können, da man bereits durch den Stummfilm an den Wechsel von Schauen und Lesen gewöhnt war (vgl. ebd. 122f.). Da

viele diese parallele Aktivität jedoch als anstrengend erachteten, wurde in Europa zwischenzeitlich auch mit konsekutiv gedrehten Sprachversionen experimentiert (vgl. ebd., 123). Die Herstellung solcher Versionen wurde schon vor dem Dreh beschlossen, wenn die Produktionsfirma den internationalen Vertrieb eines Films als chancenreich erachtete. Es ist mir nicht bekannt, dass diese Praxis außerhalb Europas angewendet wurde und beispielsweise ägyptisch-europäische Versionenfilme hergestellt worden wären. Lediglich der ägyptische Regisseur Togo Mizrahi scheint Experimente mit griechischen Schauspielerinnen und Schauspielern unternommen zu haben, die der Arbeit an Mehrversionenfilmen zumindest ähnlich waren:

When Mizrahi met the Kaltos Sisters Troupe in 1937 [...], he approached them with a translated script of a film he had already directed, *DR. FARAHAT*, which he proposed to produce and direct for the troupe. The troupe immediately agreed to his proposal and the film was made and shown in Greece under the title of *DOCTOR EPAMINONDAS*. The success of the film seems to have triggered competition for in 1938, the owner of the largest Greek troupe, Sofia Fembo, approached Mizrahi with a script, which he was to direct and produce for her, and in the same year he was to direct and produce another Greek film [...]. Finally, in 1943, he directed and produced *THE SAILOR* for the Kaltos Sisters, a film which he had already directed in 1935.

(Togo Mizrahi, Bibliotheca Alexandrina, 2006)

Bei der nachträglichen Adaption von Drehbüchern von bereits in Ägypten realisierten Filmen handelte es sich nicht um echte konsekutiv gedrehte Mehrversionenfilme. So blieb das Risiko, ein unausgereiftes Drehbuch mehrfach zu verfilmen, aus. Die Realisierung eines ägyptischen Stoffs mit griechischen Protagonist*innen war aufgrund der geografischen Nähe und der Tatsache, dass sich ab dem 19. Jahrhundert eine große griechische Diaspora in Ägypten gebildet hatte (vgl. Douer 2014, 72), vermutlich einfacher, als dies mit mitteleuropäischen Darstellenden der Fall gewesen wäre, setzte sich jedoch nicht in großem Stil durch.

Wegen des hohen finanziellen Risikos der Mehrsprachenversionen etablierte sich in den 1930er-Jahren in Europa schließlich die Synchronisierungspraxis. Dass diese die Untertitelungspraxis in den großen europäischen Ländern an den Rand drängte, infolgedessen bereits 1941 *LASHIN* der einzige von 28 fremdsprachigen Filmen war, der nicht synchronisiert, sondern mit deutschen Untertiteln in die deutschen Kinos kam, kann mehrere Ursachen gehabt haben. Garncarz vermutet, der primäre Grund habe darin bestanden, dass man von der «Überlegenheit der eigenen Sprache und Kultur» überzeugt war (Garncarz 2016, 128):

Es ist kein Zufall, dass die Länder, in denen sich die Synchronisation fremdsprachiger Filme zum alleinigen Übersetzungsverfahren entwickelte, in den 1930er-Jahren die Kernländer des Faschismus waren, die die Überlegenheit der eigenen Sprache und Kultur zum Programm erhoben. Mit der Synchronisation wurde die fremde Sprache durch die eigene ersetzt und der fremdsprachige Film dadurch ein Stück weit der eigenen Kultur einverleibt. (ebd.)

Wenn also Yusry und die anderen Figuren in der verschollenen Synchronfassung von RAYA W SEKINA deutsch sprachen, waren sie dem Publikum durch die Vertrautheit der Muttersprache auf stimmungshafter Ebene womöglich näher, als wenn diese sich den Sinn der fremden Laute mit Hilfe deutscher Untertitel hätten erschließen müssen. So mögen die sprachliche Einverleibung des Films mittels der Synchronisierung, die moderne Dramaturgie, die rasanten Schnittfolgen sowie die Figur des Polizisten Yusry dazu beigetragen haben, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer in der BRD den Film als modernes, internationales Vergnügen empfanden.

3.9 Ein Hauch von Neorealismus, Poetischem Realismus und Expressionismus

In der *Neuen Presse Coburg* war zu lesen, RAYA W SEKINA sei eine «Mischung aus Kriminalreisser, neoveristischem Film und orientalischem Überschwang» (*Neue Presse Coburg*, 18.02.1956). Dies deutet darauf hin, dass RAYA W SEKINA nicht nur mit dem Genrekino, sondern auch mit alternativen filmischen Strömungen assoziiert wurde. «Neoverismo» ist eine synonym verwendete italienische Bezeichnung für den im Deutschen gebräuchlicheren Begriff des Neorealismus. Die ehemalige Nahost-Korrespondentin der *Neuen Zürcher Zeitung* und Autorin des Sachbuchs *Filmkultur und Filmindustrie in Ägypten*, Kristina Bergmann, weiß zu berichten, dass Abu Seif besonders von den Arbeiten Cesare Zavattinis und Vittorio de Sicas beeinflusst gewesen sei (vgl. ebd.). Selbst wenn es sich beim Neorealismus um eine heterogene Strömung handelt (vgl. Kirsten 2013, 215), lassen sich filmische Eigenheiten in der Erzählweise, der Themenwahl, der politischen Haltung, der Mise en scène sowie der Kameraführung benennen, die für einige neorealistische Filme charakteristisch sind (vgl. Bornkamm 2008, 24 ff.). Wie RAYA W SEKINA thematisiert auch der Klassiker des Neorealismus LADRI DI BICICLETTA (I 1948), bei dem Vittorio de Sica Regie führte und zu dem Zavattini das Drehbuch schrieb, das Schicksal der «kleinen Leute». Doch anders als in LADRI DI BICICLETTA, in dem der Fahrraddieb als Opfer der schwierigen wirtschaftlichen Situation nach

dem Zweiten Weltkrieg charakterisiert wird, liefert RAYA W SEKINA keinerlei Einblicke dahingehend, wie die wirtschaftliche Not der Nachkriegszeit sich auf die Moralvorstellungen der Mitglieder der Verbrecherbande auswirkte. Taklas Analysen lassen jedoch den Schluss zu, dass sich eine solche Perspektive durchaus als fruchtbar erwiesen hätte:

The war created three main surplus populations in Alexandria that became involved in sex trafficking: native men who had served as manual laborers for the British army during the war and were neglected thereafter by the colonial state, young native women and teenage girls whose families had become impoverished by the wartime economy or had fallen victim to the spread of disease during the war, and young women and girls from across the Mediterranean world who sought refuge from violence and famine in Alexandria, including Syrian, Armenian, and Greek refugees. (Takla 2016, 200f.)

Auch die erzählerische Eigenheit einiger neorealistischer Filme, narrative Kausalitäten abzuschwächen und sich demgemäß (zumindest partiell) einer dokumentarischen Erzählweise anzunähern, findet sich in RAYA W SEKINA nicht wieder. Im Gegenteil: Die Handlung ist vom Anfang bis zum Ende so straff organisiert, dass sie die Nerven der Zuschauenden strapazierte (*Evangelischer Filmbeobachter*, 27.08.1953). Ein weiteres Merkmal neorealistischer Filme, das neben LADRI DI BICICLETTA auch ROMA, CITTÀ APERTA (Roberto Rossellini, I 1945) betrifft, besteht darin, die Gegenwart an Originalschauplätzen zu zeigen. Der Historienfilm RAYA W SEKINA ist hingegen, bis auf eine spektakuläre Verfolgungsjagd vor den antiken Überresten des römischen Alexandrias, im Studio gedreht. Shafik schreibt, die Regisseure des ägyptischen Realismus hätten die Gassen und volkstümlichen Schauplätze in den Studios nachbauen müssen, was sich auf die «detailgetreue und atmosphärische Gestaltung» des Films ausgewirkt habe (Shafik 1996, 183). Abu Seif selbst gibt an, er habe die Inhalte seiner Filme, die Charaktere sowie die entsprechenden Milieus sorgfältig recherchiert und die Settings im Studio minutiös nachbauen lassen, da es in Ägypten unmöglich gewesen sei, an Originalschauplätzen wie beispielsweise auf einem Markt zu drehen (Abu Seif 1990, 165). Shafik merkt hierzu an:

Die Dreharbeiten an Originalschauplätzen sind mit vielen Unannehmlichkeiten verbunden, z. B. hoher Lärmpegel und die Ansammlung von Schaulustigen. Auch die technischen Bedingungen für künstliche Beleuchtung und Kamerabewegung sind weitaus ungünstiger. (Shafik 1996, 183)

Abu Seif schildert, wie er es trotz dieser Einschränkungen schaffte, die Arbeit im Studio als realitätsnah zu empfinden:

Je n'ai pas d'images précises du studio ou du plateau sauf celles du décor construit à l'intérieur du studio. En tant que les décors se rapprochent du réel avec ses détails, je peux vivre dedans avec tous mes sens, croyant qu'il ne s'agit pas là d'un décor fait de bois et de plâtre. Il devient un lieu réel à telle enseigne qu'après le tournage, je reviens sur les lieux et, ne trouvant pas les décors, je suis submergé par la tristesse comme si j'avais perdu une partie du moi-même à jamais. (Abu Seif 1990, 173)

Selbst wenn sich Abu Seifs Genauigkeit der Milieu-Schilderung und seine Method-Acting-ähnliche Regiearbeit positiv auf den Realismus des Films ausgewirkt haben mögen, so sticht beim Betrachten von RAYA W SEKINA ins Auge, wie ordentlich die Unterwelt-Bar oder das Haus von Raya und Sekina aussehen. Durch die sorgsam ausgestattete Oberfläche in Rayas Haus in Kombination mit einer straff durchorganisierten Lichtdramaturgie oszilliert die Stimmung des Films an verschiedenen Stellen zwischen extremer Künstlichkeit und einer realistischen Atmosphäre, die dadurch entsteht, dass sich die Kamera eines jenseits von Großbürgertum und Adel gelegenen Sujets annimmt. Die artifizielle Stimmung der Filme des ägyptischen Realismus wurde im Gegensatz zu den Filmen des italienischen Neorealismus, die meist mit Laien gedreht wurden, Shafik zufolge, entsprechend gesteigert, indem die ägyptischen Filmstudios die Regisseure dazu anhielten, mit bekannten Schauspielerinnen und Schauspielern zu arbeiten (1996, 183).

Abschließend lässt sich zu diesem Vergleich also sagen, dass Abu Seifs Schnittmenge mit den Arbeitsweisen der Neorealisten eher gering ausfällt. In einer Hinsicht ist Abu Seif aber seinem Vorbild Cesare Zavattini dennoch nahe. Zavattini, der die Drehbücher einiger bekannter neorealistischer Filme schrieb, vermerkt in einem 1953 erstmals in Italien erschienenen Aufsatz, die Realität bilde die wichtigste Basis für das Kino, müsse allerdings, um interessanter zu erscheinen, in Geschichten verpackt werden (vgl. 2001 [1953], 390). Des Weiteren erachtet Zavattini es als Aufgabe der Filmschaffenden, die Zuschauerinnen und Zuschauer nicht «mit metaphorischen Situationen zu entrüsten oder zu bewegen, sondern sie dahin zu führen, über ihre eigenen Probleme und die der anderen nachzudenken» (ebd.). Abu Seifs Absicht, relevante Probleme auf die Leinwand zu bringen, liest sich ganz ähnlich:

Pour moi le Réalisme c'est la sincérité. C'est être sincère avec soi-même, son art, sa société et je pense que le réalisme existe chez chaque metteur en scène sincère mais à condition que les problèmes exposés intéressent les gens du peuple [...]. (Abu Seif 1990, 169f.)

Bei RAYA W SEKINA handelt es sich übrigens nach LASHIN, AL-AZIMA (LA VOLONTÉ, Kamal Selim, ET 1939) und AL-SOUQ AL-SAWDAA (MARCHÉ NOIR,

Kamel El Telmissani, ET 1945) um einen der ersten Filme, die dem ägyptischen Realismus zugerechnet werden (Ramzi 1995, 145). Der ägyptische Rezensent Ibn Zaydun vertritt die Auffassung, der Plot des Films sei bis zum Ende «realistisch» gewesen (vgl. *Al-Kawakib*, 10.03.1953). Seine Wahrnehmung wird vor dem Hintergrund verständlich, dass der Film im Vergleich zu *WEDAD*, der hauptsächlich in Palästen spielt, *EL WARDA EL BAYDA* (LA ROSE BLANCHE, Mohamed Karim, ET 1933), der suggeriert, Kairo sei ein modernes Paris am Nil, oder *AFRITA HANEM* (LITTLE MISS DEVIL, Henry Barakat, ET 1949), der ebenfalls im Milieu des Großbürgertums spielt, bereits aufgrund der Wahl der dargestellten Schauplätze ein «Mehr an Realität» (Kirsten 2013, 104) aufweist. Dass die meisten Filme in den 1930er- und 1940er-Jahren in Ägypten vor prächtigen Kulissen aufgenommen wurden, war kein Zufall, sondern hing mit einer Überlegung Ahmed Badrakhans zusammen, die er in der ersten ägyptischen Filmtheorie von 1936 geäußert hatte:

Notre classe moyenne, qui constitue la majorité du public cinématographique ne désire pas voir le milieu dans lequel elle vit, mais au contraire aspire à voir les milieux qu'elle ne connaît pas [...]. Voici quelques lieux qui doivent paraître dans un film: le théâtre, le music-hall, la rédaction d'un journal, un grand hôtel, la bourse, une villégiature, un hippodrome, le casino.

(Badrakhian zit. in: *Khayati* 1990, 29)

Badrakhans Vorstellung wurde von den meisten Regisseuren bis in die 1940er-Jahre berücksichtigt:

Longtemps le cinéma égyptien a préféré tourner des films dans des décors «typiques», tel que les jardins, les villas élégantes, les plages, les appartements luxueux, les casinos et les boîtes de nuit. Les producteurs croyaient que ces endroits jouissaient de charme qui méritent d'apparaître à l'écran, même si ces charmes étaient artificiels et manquaient de chaleur. Les héros, eux, faisaient partis de la haute société: filles à l'allure des mannequins [...]; garçons riches [...]. C'étaient des «cols blancs» qui exerçaient des professions distinguées (médecins, ingénieurs, directeurs de sociétés). (Ramzi 1995, 147)

In *RAYA W SEKINA* sind die einzigen «cols blancs» die potenziellen Opfer und ihre Familien sowie der Polizist Ahmed Yusry und seine Kollegen. Als Angehörige der Mittelschicht bewegen sich diese Figuren, wenn sie nicht gerade mit der düsteren Welt des Verbrechens in Kontakt treten, in einem geordneten, aber nicht besonders luxuriösen Ambiente. Die engen Gassen, die Suks, die Bar, das verwahrloste Wohnhaus und das illegale Bordell, die Polizeistation und die Wohnungen der Mittelschicht in *RAYA W SEKINA* stehen in scharfem Kontrast zu den typischen Dekors der Filme der 1930er- und 1940er-Jahre. Bei der Darstellung des Verbrechermilieus fällt hinge-

gen auf, dass Gewalt und Drogenrausch explizit gezeigt werden, während Prostitution und Menschenhandel nur subtil angedeutet sind. Offenbar war Ersteres darstellbar, das Zurschaustellen von Sexualität und käuflicher Liebe jedoch nicht.

Ich vertrete die Ansicht, dass die Entwicklung zum realistischen Film, die ab den späten 1940er-Jahren einsetzte, ein neues ägyptisches Selbstbewusstsein widerspiegelt: Anders als das Studio Misr, das in den 1930er-Jahren alles daran setzte, den Menschen in Europa das wahre Ägypten zu zeigen, welches aus der Sicht des Studiogründers Talaat Harb das Ägypten der Oberschicht war, scheinen sich die realistischen Filme der 1950er-Jahre nicht mehr an die Weltöffentlichkeit, sondern hauptsächlich an ein durchschnittliches ägyptisches Publikum zu richten, das sich in den Filmen repräsentiert fühlen sollte. Nicht nur Filme, sondern auch die Geschichtsschreibung der Hafenstadt Alexandria hatte sich lange Zeit auf das Leben der Eliten konzentriert:

Most of the histories that have been written about cosmopolitan Alexandria focus on the wealthy, powerful and especially foreign elites who lived in this city. Yet the port city of Alexandria was also a haven for poor migrants, both from Southern Egypt and from across the Mediterranean world. Raya, Sakina and their husbands were among the many Southern Egyptian migrants who settled in Alexandria during World War I. These migrants saw Alexandria as a land of opportunity and many of them worked in factories, on the docks, or in the service sector. (Takla 2016, 2f.)

Indem realistische Filme in Ägypten, anders als die Geschichtsschreibung, die Mehrheitsgesellschaft in den Blick nahmen, mögen sie von vielen in Ägypten als realitätsnäher empfunden worden sein als Filme der 1930er- und 1940er-Jahre, die im mondänen ägyptischen Großstadtmilieu oder in den Palästen aus 1001 Nacht spielten.

Die deutsch-ägyptische Filmwissenschaftlerin Viola Shafik vertritt, dass der ägyptische Realismus in quantitativer Hinsicht ein marginales Phänomen geblieben sei. So sind zwischen 1951 und 1971 insgesamt 1012 Spielfilme in Ägypten produziert worden, von denen allerdings nur 31 dem Realismus zugerechnet werden (vgl. Shafik 1996, 171). Und dies, obwohl selbst Filme dazu zählen, die wie RAYA W SEKINA (1953) oder AL-FETEWA (1957) eine Mischung aus realistischem Film und Genrefilm darstellen. Für Shafik gehören die genannten Filme dem «kommerziellen Realismus» an (ebd., 180). Diese Einschätzung verträgt sich gut mit der Tatsache, dass RAYA W SEKINA in Ägypten und Westdeutschland erfolgreich in den Kinos lief und Abu Seif die Unterscheidung zwischen kommerziellem und nicht-kommerziellem Kino grundsätzlich ablehnte:

[...] Si je fais un film avec l'unique but, d'avoir des bénéfices, j'aurai pu vendre du «Kabab» [Kebab]. Certaines personnes séparent sciemment entre un film dit «commercial» et un film dit «à message» et tout film qui rencontre un succès populaire est suspect aux yeux de ces messieurs. Un film engagé peut en même temps être un film commercial dans le sens où il plaît au public et un film commercial peut être parfois un film à message.

(Abu Seif 1990, 160)

Wenn Abu Seif mit *RAYA W SEKINA* also die Grenzen von kommerzieller und nicht-kommerzieller Machart auflöst, so resultiert daraus ein neues populäres Kino, welches das Selbstbewusstsein der ägyptischen Mittelschicht in Abgrenzung zu den ehemaligen Eliten sowie zur als moralisch verkommen geltenden Unterschicht verkörpern sollte. Diese neue Identität kreiert das «kollektive Gedächtnis» (A. Assmann 2006, 40) einer «kalten Gesellschaftsform» (Pethes 2008, 68), die sich in Abgrenzung zur Vergangenheit neu erfinden will.

Die Arabistin und ehemalige *NZZ*-Korrespondentin Kristina Bergmann vertritt die These, dass die Filme Abu Seifs «dem poetischen französischen Realismus weit näher [seien] als der Schärfe des italienischen Neorealismus» (Bergmann 1990, 41). Effektiv gibt Abu Seif in einem posthum veröffentlichten Artikel an, auch durch die Filme Julien Duviviers, Jean Renoirs und Marcel Carnés inspiriert worden zu sein (Abouseif [Abu Seif] 2016, 48). Im Vergleich zu Julien Duviviers *PÉPÉ LE MOKO* (*IM DUNKEL VON ALGIER*, F 1937), der als Meisterwerk des poetischen Realismus und als wegweisend für die Strömungen des Neorealismus und des Film noir gilt, fällt auf, dass die Verbrecher*innen in *RAYA W SEKINA* weit weniger komplex konzipiert sind als der durch Jean Gabin verkörperte *Pépé*, der als Gangster, Robin-Hood-Figur und Liebhaber durchaus sympathische Züge aufweist. Ähnlichkeiten liegen meiner Ansicht nach eher darin, dass die Hauptrolle in *RAYA W SEKINA* mit Anwar Wagdy als Yusry ebenfalls mit einem Star besetzt wurde. Eine weit wichtigere Analogie sehe ich aber noch darin, dass *PÉPÉ LE MOKO* alltägliche Szenen in der Kasbah von Algier zeigt, hier allerdings außerhalb des Studios gedreht, die Einblicke in das Alltagsleben der Bevölkerung zur Zeit der französischen Besatzung liefern:

Projected to the viewers first as a documentary montage from within the dark walls of police headquarters, the Casbah posits a radically other social order (for the police a social chaos) – one clearly beyond the capacity of the colonial administration to control or even to understand. Perched high above Algiers, a mosaic of open terraces, expanding from a long winding staircase [...] is figured as an endless succession of thresholds to an alluring but threatening another world.

(Morgan 1997, 257)

Auch die Welt der Unterprivilegierten Alexandrias ist in RAYA W SEKINA deutlich als Gegenwelt zur Welt der Mittelschichtsangehörigen inszeniert. In beiden Filmen mutet das vermeintliche Chaos, anders als Janice Morgan es in Bezug auf PÉPÉ LE MOKO feststellt, meiner Ansicht nach, jedoch eher sorgsam inszeniert als dokumentarisch an. Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen dem poetischen Realismus und Abu Seifs Schaffen besteht darin, dass auch Seif durch den deutschen Expressionismus beeinflusst war:

Je me suis considéré comme un disciple de Lang dont le style est reconnaissable dès les premiers images. En 1953, j'ai accompagné un de mes films au festival de Berlin. On m'a dit qu'une dame allemande, qui avait vu mon film quatre fois, voulait me rencontrer. J'ai appris qu'elle avait été la femme de Fritz Lang, dont elle avait écrit tous les scénarios. J'ai dit à Thea von Harbou qu'il n'était pas juste qu'elle admire chez moi ce qui n'était que la conséquence de leur propre travail. (Abouseif [Abu Seif] 2016, 48)

RAYA W SEKINA weist vor allem Parallelen zu Fritz Langs M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (D 1931) auf, dessen Drehbuch Lang und seine Ehefrau Thea von Harbou gemeinsam verfasst hatten. Wie Abu Seif und Mahfuz ließen sich auch Lang und von Harbour von echten Kriminalfällen inspirieren. Als diesbezügliche Hauptquelle diene ihnen der Fall des Kindermörders Peter Kürten, der 1929 in Düsseldorf monatelang mordete, ehe er gefasst wurde. Das spurlose Verschwinden von Kindern löste eine Massenhysterie in Düsseldorf aus, und der Fall zählt, ähnlich wie jener der Schwestern Raya und Sekina, der bis heute als einer der bekanntesten Kriminalfälle Ägyptens gilt, zu den berüchtigtsten Mordfällen der Weimarer Republik (vgl. *Neue Ruhr Zeitung*, 06.04.2016). Indes bearbeiteten Lang und von Harbou im Gegensatz zu Abu Seif einen zeitgenössischen Fall, auch wenn sie die Handlung von Düsseldorf nach Berlin verlegten. Eine weitere Besonderheit des Films M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER besteht in den ungeschönten Alltagsdarstellungen im Berlin der 1920er-Jahre. Diese weisen Ähnlichkeiten mit der Art und Weise auf, wie Abu Seif beispielsweise die Bar, den Markt oder das Stadtviertel al Laban und dessen Bewohnerinnen und Bewohner inszenierte. Für das Drehbuch recherchierte das Ehepaar Lang-von Harbou nicht nur die Aktenlage, sondern auch in Gefängnissen und psychiatrischen Kliniken. Möglicherweise ist dies der Grund dafür, dass die Hauptfigur, der Mörder Hans Beckert, ein pathologischer Einzeltäter, ambivalenter und menschlicher geschildert ist als die schwarzweiß gezeichnete Mörderbande um Raya und Sekina. Auffallende Ähnlichkeiten ergeben sich jedoch in der Darstellung der öffentlichen Stimmung anhand von Pressemeldungen, Diskussionen und

gegenseitigen Verdächtigungen auf offener Straße. Inspiriert durch Frank Kesslers Überlegungen, die er in Bezug auf die altmodischen Texttafeln im Stummfilm *HET TELEGRAM UIT MEXICO* (Louis H. Chrispijn, NL 1914) anstellt, greife ich die Idee auf, die Analyse der filmischen Form dahingehend zu öffnen, die aus der Mode gekommene Machart, welche, wie erwähnt, bereits in den 1930er-Jahren bei *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* zum Einsatz kam, nicht als Indiz für die Rückständigkeit des ägyptischen Filmschaffens zu betrachten. Vielmehr gehe ich, ähnlich wie Kessler, davon aus, dass eine direkte Beziehung zwischen der Geschichte, die der Film erzählt, und dem Ereignis, auf dem sie basiert, besteht (vgl. Kessler 2001, 70). Dabei erachtet es Kessler als notwendig, zuerst nach den «intentions institutionelles et génériques» zu fragen, so etwa nach der erklärten Absicht Abu Seifs, einen Film zu produzieren, der ein breites Publikum erreicht (ebd.). Insofern kann im vorliegenden Fall vermutet werden, dass der Rückgriff auf eine Geschichte, die in Ägypten mythische Funktion hat, zunächst einmal kommerziellen Erfolg versprach. In einem zweiten Schritt regt Kessler an, danach zu fragen, wie die konkreten Bedingungen der Produktion des Films aussahen. Da mir keine speziellen Angaben hierzu vorliegen, kann ich nur allgemein in Bezug auf das Ägypten der 1950er-Jahre sagen, dass ein großer Absatzmarkt für Filme existierte, der die gesamte arabische Welt einschloss, sich aber nach wie vor gegen die Konkurrenz aus Hollywood behaupten musste. Auf diesen Betrachtungen aufbauend, erachte ich es als plausibel, dass die Entscheidung, Szenen anhand von Zeitungsmeldungen zu eröffnen, nicht aus blinder Kopierlust der Vorbilder von Lang und von Harbou getroffen wurde. Vielmehr gehe ich davon aus, dass der Film, der ein Ereignis aufgriff, von dem die meisten Ägypterinnen und Ägypter mittels gedruckter oder «mündlicher» Zeitung erfahren hatten, sich eine solche Art des Erzählens zunutze machte, um direkt an die individuellen historischen Erfahrungen des Publikums anzuknüpfen und die Erinnerungen an diese im individuellen und sozialen Gedächtnis wieder aufleben zu lassen. Vermutlich erwies es sich als werblich günstiger Schachzug zu behaupten, der Film basiere auf der Aktenlage, da dies suggerierte, er könne neue Sichtweisen und Erkenntnisse über den Fall hervorbringen. Wahrscheinlich intendierten Abu Seif und sein Produzent Pierre Zarpanely jedoch gar nicht, die Ereignisse rund um die Mordserie unter anderen Vorzeichen zu betrachten, sondern zielten vielmehr darauf ab, das Kinopublikum dadurch zu affizieren, dass sich der Film auf stimmungshafter Ebene an ihre ureigensten Erinnerungen an den Fall anlehnte.

Als weitere Parallele erachte ich die Art und Weise, wie die Low-key-Ästhetik beider Filme dazu beiträgt, Szenen, in denen die Frauenmör-

derinnen Raya und Sekina respektive der Kindermörder Hans Beckert auftreten, besonders unheimlich erscheinen zu lassen. So verbindet die beiden Szenen, in denen die Figuren erstmals auftauchen, dass ihr Erscheinen als expressionistisches Spiel mit Licht und Schatten inszeniert ist. Der an der Tramstation auf Amin wartenden Prostituierten Warda begegnet das Unheil – verkörpert durch Raya und Sekina – in der bereits beschriebenen Szene zunächst in flächiger Abstraktion, wenn die Silhouetten Rayas und Sekinas angesichts des schwarzen Hintergrunds erst allmählich sichtbar werden. Und auch die Darstellung des Kindermörders Beckert bedient sich meiner Ansicht nach einer ähnlichen gestalterischen Logik, wenn er anfangs nur als dunkler Schatten auf dem Fahndungsplakat in Erscheinung tritt. Zudem ähneln sich RAYA W SEKINA und M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER darin, dass, wie bereits in der DREIGROSCHENOPER, die Aufklärung des Falls nur im Zusammenspiel von selbsternannten Ordnungshütern und der Institution der Polizei gelingt.

4 RAYA W SEKINA – orientalisches Kino, okzidental inspiriert

Der Cineast und ausgewiesene Kenner des mitteleuropäischen, US-amerikanischen und ägyptischen Kinos, Abu Seif, ließ sich für die Produktion eines auf einem autochthon ägyptischen Stoff basierenden Films durch transnational zirkulierende Stile, Genres und Strömungen inspirieren. RAYA W SEKINA vereint Charakteristika okzidentaler und orientalischer Filme, wodurch sich sehr disparate Rezeptionsweisen ergeben. Seif gelang es, den ersten ägyptischen Film zu produzieren, der nach marktwirtschaftlichen Kriterien erfolgreich in den Kinos der BRD lief – und das, obwohl er aus Ägypten stammte. Der ägyptische Film LASHIN war zwar 1941 ebenfalls in deutschen Kinos gelaufen, doch wurde er von dem im Dritten Reich verstaatlichten Ufa-Filmverleih als Propagandafilm gezeigt. Da LASHIN zudem untertitelt zu sehen war, erscheint es mir fraglich, ob es dem Film gelungen wäre, sich unter kommerziellen Gesichtspunkten im Dritten Reich durchzusetzen. Die Tatsache, dass RAYA W SEKINA synchronisiert in der BRD lief, mag, neben der modernen Machart des Thrillers, dazu beigetragen haben, dass sich Liebhaberinnen und Liebhaber des Kriminalfilmgenres den Film ansahen. Neben der vertrauten Sprache und der Filmmusik nach europäischer Machart, die vereinzelt orientalische Einsprengsel aufweist und nur in der geschilderten Todesszene Wardas gänzlich ägyptisch anmutet, mögen auch die im Westen verbreiteten Codes des Krimigenres dazu geführt haben, dass die gefühlte kultu-

relle Distanz zu Ägypten sich verringerte und vom Film für das deutsche Publikum eine Atmosphäre der Vertrautheit ausging. Dies hat womöglich dazu beigetragen, dass er deutsche Zuschauende (wie auch Kritikerinnen und Kritiker) primär in seiner Funktion als Thriller in Atem hielt, wodurch er – wie ich darzulegen versuchte – an verdrängte Kriegstraumata rührte. Hingegen ließ RAYA W SEKINA für das ägyptische Publikum die abschreckende, unheimliche Welt des ägyptischen Königreichs wieder aufleben und vermittelte eher ein Gefühl der Erleichterung, da diese Welt nun der Vergangenheit angehörte. Erleichterung verspürte vermutlich auch das Publikum in der BRD, wenn es seine eigene Lebenssituation mit jener der Filmfiguren im Moloch Alexandria verglich. Es mag dennoch die Einschätzung sowie das Empfinden des Realismus, welches die ägyptischen Filmzuschauerinnen und -zuschauer angesichts der Darstellung des alltäglich volksnahen Milieus beschlich, nicht geteilt haben. Wie hätte ein Kinopublikum in Coburg, Lahr oder Esslingen auch beurteilen können, was an diesem «saftigen Gangstertopf mit Nil-Aroma» (*Filmblätter*, 26.06.1953) real sein sollte?

Schlussbetrachtungen

Das Hauptinteresse meiner Studie galt der Erforschung der deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit aus transnationaler Perspektive. Wie ich in meiner in der New Film History angesiedelten Untersuchung dargelegt habe, ist es fraglich, ob die Transferbeziehung zwischen der deutschen und der ägyptischen Filmindustrie, die in einem Artikel des *Film-Kuriers* ab 1927 als «Filmaustausch mit deutschen Filmfirmen» (*Film-Kurier*, 23.07.1927) angekündigt wurde und sich ein halbes Jahrzehnt später etwa in Form einer «deutsch-arabischen Filmarbeit» (*Film-Kurier*, 22.03.1932) konkretisierte, seinerzeit jenseits des Kreises der Leserinnen und Leser der Branchenzeitschrift wahrgenommen wurde. Jedenfalls geriet sie in Vergessenheit und fand in der deutschen Filmgeschichtsschreibung bisher keine Erwähnung, obgleich deutsche und europäische Filmschaffende bei der Herstellung erster ägyptischer Tonspielfilme Leitungsfunktionen innehatten. In Ägypten hingegen – und dies gab den Ausschlag zu meiner Untersuchung – gehören die Filme, die im Rahmen jener Zusammenarbeit entstanden, bis heute zum nationalen Filmerbe. Die Anfänge des ägyptischen Filmschaffens werden in der ägyptischen Filmhistoriografie als Zeit einer kosmopolitischen Kooperation dargestellt; dabei wird indes primär über die Pionierleistungen von Italienern und Franzosen und nur am Rande über die Mitarbeit Deutscher berichtet (Youssef 1995, 52 ff.). Erst die systematische Betrachtung aus einer transnationalen deutsch-ägyptischen Perspektive förderte über einzelne Hinweise auf Filmbeziehungen zwischen Deutschland und Ägypten eine auf höchster politischer Ebene initiierte Wirtschaftszusammenarbeit zutage. Dieser Umstand regte dazu an, danach zu fragen, welcher ökonomische, strategische oder kulturelle Stellenwert dem Zirkulieren von Technik, Filmschaffenden und Filmen seitens der nationalen Filmindustrien beigemessen wurde, welche Wünsche und Hoffnungen führende Persönlichkeiten der deutschen und ägyptischen Filmindustrie an die Zusammenarbeit knüpften und schließlich, welche Kriterien Filme, Filmschaffende oder Filmtransferbeziehungen erfüllen mussten, um in die Filmgeschichtsschreibung des jeweiligen Landes einzugehen.

Im ersten Kapitel stellte ich mit der *Histoire croisée*, der Entangled History sowie dem postkolonialistischen Ansatz Konzepte transnationaler Geschichtsschreibung vor und befragte diese hinsichtlich ihres Potenzials, die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit zu erhellen. Dabei erwies sich eine Synergie der drei Perspektiven als aussichtsreich, um Gemein-

samkeiten und Unterschiede, die sich aus den in den beiden Ländern dazu erschienenen Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln ergeben, hinsichtlich meiner weiteren Überlegungen zu nutzen. Mittels der *Histoire croisée* ließen sich Spannungsfelder aufdecken, die halfen, die im jeweiligen nationalen Rahmen angesiedelten Hinweise auf die Zusammenarbeit durch eine komplexere Sichtweise auf die knapp 20 Jahre währende Epoche des Zirkulierens zu ergänzen. So galt es, beide national perspektivierten Blicke parallel anzugehen, da sich die «dynamische Differenz der Sichtweisen» nur produktiv nutzen lässt, wenn sie ausgehalten und aufgezeigt wird (Werner/Zimmermann 2002, 632). Ständig die Ebene des Untersuchungsgegenstands, des Maßstabs, der Theorien, der Begriffe sowie des Zeitraums multiperspektivisch zu betrachten, wie es Werner und Zimmermann vorschlugen, erwies sich in der Praxis nicht immer als praktikabel. Zum einen bestand aufgrund der Lückenhaftigkeit des Materials nicht durchgehend die Möglichkeit, jeder Aussage zu einem Aspekt der Filme eine ähnliche oder abweichende Ansicht gegenüberzustellen. So fand etwa die Enttäuschung über die unzulängliche Kostümierung des Bauernstandes im Film *LASHIN*, die ein ägyptischer Rezensent äußerte, in den Aussagen der deutschen Kritikerinnen und Kritiker keine Entsprechung (was vielleicht auch seine Bedeutung hat). Zum anderen gibt es, abgesehen von solchen die konkrete filmische Gestaltungsebene betreffenden Inkongruenzen, auf der theoretischen Ebene oft keine geeigneten zeitgenössischen Entsprechungen in den beiden Ländern, um die kulturellen Diskurse zu kontrastieren. Wäre die transnationale deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit hingegen vollständig durch arabische und europäische Quellen dokumentiert und existierten korrespondierende ästhetische Theorien in beiden Sprachen, könnte der Anspruch, vielfältig national perspektivierte Aspekte und Überlegungen miteinander in Verbindung zu bringen, schnell zu einer Überforderung führen. Denn ab einem bestimmten Grad sind nuancierte Betrachtungsebenen und Ergebnisse nicht mehr darstellbar.

Trotzdem bleibt in meinem Fall die Frage bestehen, ob der Fokus auf die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit diese nicht erst als Untersuchungsgegenstand konstituiert. Zwar ließen sich bei meinen Recherchen die Hinweise auf eine Zusammenarbeit einzelner Akteure und Firmen verdichten, dennoch bleibt das Phänomen so marginal, dass es legitim scheint, zu fragen, ob sich der Aufwand lohnt, ein Schlaglicht auf diese Filmzusammenarbeit zu werfen. Aus meiner Sicht rechtfertigt aber schon nur die Tatsache, dass die wenigen beteiligten Firmen und Personen an dem für die ägyptische Filmgeschichte und -geschichtsschreibung bedeutenden Studio Misr mitarbeiteten, den Aufwand, die kurze Episode der Filmzusammenarbeit transnational zu betrachten.

Um auf den ersten Blick nicht naheliegende transnationale Verbindungen zu betrachten, erweiterte ich meine Forschungsperspektive durch die *Entangled History*, die von Sebastian Conrad und Shalini Randeria in die deutschsprachige Geschichtswissenschaft eingebracht wurde, sowie mit Hilfe des Rückgriffs auf Theorien der postkolonialen Forschungsrichtung, die zumindest teilweise von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die aus dem Nahen Osten, Asien und Afrika stammen, inspiriert wurden. Ihre Ansätze und Fragestellungen dienten mir über den offensichtlichen inhaltlichen Nutzen hinaus dazu, den Anspruch dieser Arbeit zu untermauern, eurozentrisches Denken – so gut als möglich – zugunsten transnationaler Sichtweisen zu suspendieren und die Frage nach den Machtverhältnissen verschiedener Beteiligter innerhalb Deutschlands und Ägyptens sowie im transnationalen Zusammenspiel mitzudenken.

Im zweiten Kapitel habe ich mir als Aufgabe gestellt, die Verbindung von transnationaler Perspektive und New Film History im Hinblick auf meine Fragestellung fruchtbar zu machen. Hier erwies sich das Zusammenwirken von transnationaler, postkolonialer und revisionistischer Sichtweise als förderlich, um an den Rändern der Filmgeschichtsbetrachtung Liegendes multiperspektivisch anzugehen. Damit ist zwar kein allgemeingültiges Instrumentarium transnationaler Untersuchungen im Rahmen der New Film History beschrieben, das – konfrontiert man es mit Verträgen, Begleitmaterialien und den Rezensionen zu einem Film aus mehreren Ländern – in jedem Fall eindeutige Antworten hinsichtlich von Produktion, Distribution und Rezeption eines Films im transnationalen Raum lieferte. Es entstand aber eine komplexe Analyseperspektive, die das lückenhafte Puzzle einer in Vergessenheit geratenen Epoche filmischer Zusammenarbeit zu strukturieren half.

In Anlehnung an Thomas Elsaessers Überlegungen zu einer medienarchäologischen Perspektive auf die Filmgeschichte konnte ich so meinen Blick für Überlappungen und Widersprüche schärfen. Elsaessers Ausführungen erwiesen sich auch in Bezug auf den Medienumbruch vom Stumm- zum Tonfilm, der für den transnationalen Techniktransfer ausschlaggebend war, als produktiv. So war es möglich, den Medienumbruch nicht als harten Schnitt, sondern – zumindest partiell – als fließenden Übergang zwischen filmischen und auditiven Speichermedien und ihren entsprechenden Medialitäten innerhalb der Konstellation des frühen ägyptischen Tonspielfilms in Ägypten zu betrachten.

Als weitere Inspiration diente die transnationale filmwissenschaftliche Fragestellung, was nationales Kino überhaupt ausmacht. Um diese anzugehen, griff ich auf Andrew Higsons «Konzept eines nationalen Kinos» zurück. Darin trifft er eine Unterscheidung zwischen Filmwissen-

schaftlerinnen und Filmwissenschaftlern, die den nationalen Film von der textuellen Seite her betrachten, und jenen Forschenden, die Film rezeptionsseitig untersuchen und zwar hinsichtlich der Frage, wie in einem nationalen Rahmen gezeigte Filme unabhängig von ihrer Provenienz dazu beitragen, nationalistische Gefühle und Stimmungen zu wecken (vgl. Higson 2002, 65). Im Kontext meiner transnationalen Untersuchung schloss ich beide Blickweisen ein. So konnte ich zeigen, in welchem Maße sich die ägyptische Bevölkerung der historischen und zeitgenössischen Machtkonstellationen, die sich in die audiovisuellen Erzählformen der frühen US-amerikanischen und europäischen Filme eingeschrieben hatten, bewusst war und wie sie auf die filmisch vermittelten Ausprägungen seit Jahrhunderten zirkulierender Orientalismen mit eigenen Filmen reagierte.

Thema des dritten Kapitels war es, zu untersuchen, wie sich das ästhetische Konzept der Atmosphäre nutzen lässt, um die stimmungshafte Rezeption der Filme in den entsprechenden nationalen Kontexten hervorzuheben und das Filmerleben innerhalb der jeweiligen kontingenten Rezeptionsbedingungen zu rekonstruieren. Dabei diente die durch den Nationalen Forschungsschwerpunkt NCCR Mediality «Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen: Historische Perspektiven» initiierte Anregung, den Medienbegriff zu öffnen und Film als «intermediale [...] Konstellation» im jeweiligen historischen Kontext anzugehen (Tröhler 2011, 16), als Leitidee, um mich beim facettenreichen Nachdenken über filmische Atmosphären mittels theoretischer Überlegungen auf verwandten Gebieten, wie der Musik, der Architektur oder dem Theater, inspirieren zu lassen. Die von Margrit Tröhler aufgeworfene Frage, wie sich das der Kunstwissenschaft entlehnte ästhetische Konzept der Atmosphäre mit den Anforderungen der Betrachtung von filmischer Rezeption konfrontieren lässt, ist, wie meine Analysen zeigen, dahingehend zu beantworten, dass es sich bestens eignet, unterschiedliche Geschwindigkeiten und Ausprägungen der filmhistorischen Entwicklungen in den jeweiligen Ländern und im transnationalen Vergleich hervorzuheben. In der Praxis erwies es sich als enorme Herausforderung, ständig alle Aspekte filmischer Atmosphären gleichermaßen zu verfolgen. Die durch den Nationalen Forschungsschwerpunkt angestoßene Richtung, Film «intermedial» zu denken, half mir, mich auf einzelne Faktoren atmosphärischen Wirkens zu konzentrieren, die aus den Rezensionen ostentativ hervorgingen. So erwies sich das ästhetische Konzept der Atmosphäre für die Untersuchung der Filmrezeption im transnationalen Raum als ergiebig. Und durch den Fokus auf die auditiven und visuellen Medialitäten wurde ein Weg aufgezeigt, wie sich Hypothesen zu einer idealtypischen Rezeption von Filmen innerhalb eines spezifischen Kontexts der Beschreibung des stimmungshaften Erlebens ergänzen lassen.

Kapitel vier widmete ich der Betrachtung der transnationalen Produktion, Distribution und Rezeption des Films *WEDAD* (Fritz Kramp, ET 1936). Dieser war der erste Tonspielfilm des Studio Misr, das deutsche Technik einkaufte und einen Filmaustausch organisierte, der unter anderem zur Folge hatte, dass ein Deutscher die Regie des Films übernahm. Die Vorführungen von *WEDAD* in Italien, Großbritannien und den USA waren, wie aus den Quellen hervorging, vermutlich eher dem internationalen Anspruch des Studiogründers Talaat Harb und der durch den Techniktransfer geschaffenen Erwartungshaltung geschuldet als der Eignung des Films für den europäischen Markt. Jedenfalls fühlten sich die deutschsprachigen Rezensenten von den langen Gesangsnummern der ihnen unbekannten Musikerin Oum Kulthum, die in Ägypten damals bereits ein Star war, irritiert. So konnte ich im Zuge meiner Untersuchung mittels des in der zeitgenössischen Musikethnologie gebrauchten arabischen Begriffs des Tarabs klären, warum sich das ägyptische Publikum durch die mehrminütigen Gesangseinlagen der Diva im Film verzaubern ließ, während sich europäische Zuschauende nach kurzem Staunen eher über die Unterbrechung der ohnehin als langatmig empfundenen Filmhandlung ärgerten (dies ist zumindest aus den Filmrezensionen zu schließen). Somit erwies sich meine These, dass sich Inkongruenzen in der Filmwahrnehmung im transnationalen Raum Ägypten-Europa vor dem Hintergrund des jeweiligen kulturellen und politischen Rahmens erfassen lassen, sich aber nicht primär auf semantischer, sondern vor allem auf stimmungshafter Ebene abzeichneten, in Bezug auf den Film *WEDAD* als schlüssig.

Im fünften Kapitel habe ich die erneute Misr-Produktion *LASHIN* (*VERRÄTER AM NIL*, Fritz Kramp, Ägypten 1938) hinsichtlich ihrer transnationalen Entstehungs-, Verwertungs- und Auswertungsgeschichte untersucht. Wie bei *WEDAD*, dessen Geschehen vor 200 Jahren angesiedelt ist, handelt es sich auch bei *LASHIN* um einen Historienfilm. Meine These, dass der Film das Filmpublikum in Ägypten und Deutschland auf stimmungshafter Ebene unterschiedlich affizierte, ließ sich anhand des filmischen Einsatzes von arabischem Dialekt versus Hochsprache, den atmosphärischen Effekten, die von der Filmarchitektur ausgehen, sowie den differierenden Haremsassoziationen in Orient und Okzident in Abgrenzung zu US-amerikanischen und deutschen Filmen über den Orient erhärten. Außerdem konnte ich zeigen, dass die unterschiedlichen Lesarten und Urteile über den Film in Ägypten und Deutschland nicht nur kulturellen Unterschieden, sondern auch den disparaten politischen Rahmenbedingungen geschuldet waren.

Die Untersuchung der Produktion, Distribution und Rezeption des Films *RAYA W SEKINA* (*DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO*, Salah Abu Seif,

Ägypten 1953) bildete den Gegenstand des sechsten Kapitels. Die Handlung des Films basiert auf historischen Begebenheiten, die zum Zeitpunkt der Filmentstehung 30 Jahre zurücklagen, und ist stilistisch von vornherein durch transnationale Strömungen und Genres inspiriert. RAYA W SEKINA vereint also Charakteristika okzidentaler und orientalischer Filme. Daraus ergaben sich ungleichartige Rezeptionsweisen in Orient und Okzident. RAYA W SEKINA war schließlich der erste ägyptische Film, der nach marktwirtschaftlichen Kriterien erfolgreich in den Kinos der BRD lief, obwohl er aus Ägypten stammte. Als Besonderheit des Films trat zutage, dass er sowohl dem ägyptischen Realismus als auch dem Krimigenre zugerechnet werden kann. So führten vermutlich hauptsächlich dem Studium westlicher Filme entlehnte Codes des Kriminalfilmgenres dazu, dass RAYA W SEKINA die gefühlte kulturelle Distanz zu Ägypten auf deutscher Seite effektiver abbauen konnte, als es die Filme LASHIN und WEDAD vermochten. Dabei spielte der Umstand, dass RAYA W SEKINA als erster ägyptischer Film in den deutschen Kinos synchronisiert gezeigt wurde, während LASHIN nur mit Untertiteln zu sehen war, mit hoher Wahrscheinlichkeit ebenfalls eine große Rolle. Aus den Rezensionen geht hervor, dass der Film in der Bundesrepublik Deutschland – seinem Erfolg zum Trotz – von einigen als «nervensägender Reißer» (*Filmblätter*, 07.06.1956) empfunden, in Ägypten jedoch primär als realistischer Film aufgefasst wurde. So bewahrheitete sich auch im Hinblick auf RAYA W SEKINA meine These, dass sich die Rezeption des Films im transnationalen Raum Ägypten-Europa nicht nur auf semantischer, sondern vor allem auf stimmungshafter Ebene unterschied.

Die Kombination aus New Film History und transnationaler Perspektive unter Berücksichtigung der ästhetischen Kategorie der Atmosphäre erwies sich als brauchbares methodisches Instrumentarium, um aus den Filmkritiken ostentativ zu Tage tretende Aussagen, die das atmosphärische Wirken der Filme schildern, zu konturieren. Erst durch die Konfrontation der Urteile der vermutlich überwiegend männlichen Kritiker und wenigen Kritikerinnen mit zeitgenössischen Stimmungsbegriffen aus dem Nahen Osten und Europa konnten die einzelnen Aussagen in den jeweiligen nationalen, ästhetischen, kulturellen und politischen Zusammenhängen verortet und in ihrer Komplexität betrachtet werden. So lassen sich beispielsweise realistische und nationalistische Empfindungen, die für die ägyptischen Rezensenten vom differenzierten Sprachgebrauch in RAYA W SEKINA ausgingen, durch den Rückgriff auf theoretische Texte verstehen, die reflektieren, wie die Nuancierung des Sprachgebrauchs zwischen ägyptisch-arabischem Dialekt, dem Hocharabischen und einer weniger förmlichen Mischung im Ägypten der 1950er-Jahre empfunden wurde. Dadurch konnten Erkenntnisse gewonnen werden, die aus heutiger dia-

chroner Perspektive nicht unmittelbar wahrnehmbar gewesen wären und sich auch kaum im synchronen Blick der deutschen Filmkritik abbildeten. Abgesehen von diesen sprachlichen Nuancierungen, die die Synchronisierung nicht wiedergeben konnte, ist anzunehmen, dass das Empfinden der deutschen Rezensentinnen und Rezensenten im Augenblick der Filmvorführung unter anderem durch jahrhundertealte ästhetische Vorstellungen über den vermeintlich zeitlosen Orient geprägt war. So konnten im Rahmen dieser Untersuchung an vielen Stellen Verbindungslinien zwischen dem stimmungshaften Filmenerleben von deutschen und europäischen Kritikerinnen und Kritikern und Vorstellungen über den Orient, die in Europa seit dem Napoleon-Feldzug zirkulierten, aufgezeigt werden. Es ist also nicht verwunderlich, dass deutsche Rezensent*innen nach der Betrachtung der ersten ägyptischen Tonfilme häufig zwischen Faszination und Befremden schwankten und über deren exotisches Flair berichteten.

Neben der Konfrontation der Urteile in den Filmbesprechungen mit zeitgenössischen ästhetischen Schriften zu Film, Fotografie, Musik und anderen verwandten Gebieten erwies sich auch die methodologische Stoßrichtung, Film nicht nur – wie in einer disziplinär verstandenen Filmwissenschaft üblich – als mediale Einheit, sondern zusätzlich als Zusammenspiel unterschiedlicher Medialitäten zu betrachten, als lohnend. So konnte für die ägyptische Filmindustrie beispielsweise eine besonders starke genealogische Verbindung zwischen den frühen Tonfilmen und der Schallplattenindustrie herausgearbeitet werden. Im Hinblick auf den Medienumbruch vom Stumm- zum Tonfilm in Europa scheint es hingegen ergiebiger, den frühen Tonfilm vor dem Hintergrund einer knapp 30-jährigen Stummfilm-Geschichte sowie einer jahrhundertealten Theatertradition zu betrachten. Ohne den Rückgriff auf diese Kontexte hätten die einzelnen Aussagen der Filmrezensent*innen weniger systematisch wahrgenommen und interpretiert werden können. So konnten die Perspektivierung des Gegenstands durch den Atmosphärenbegriff sowie die interdisziplinäre und intermediale Außenperspektive, um Film auch als Zusammenspiel verschiedener Medialitäten zu denken, dazu beitragen, kulturelle Differenzen zwischen deutschen und ägyptischen Filmzuschauer*innen aufzuzeigen, die sich darauf auswirkten, wie diese einen Film wahrnahmen. Schließlich lieferte diese Stoßrichtung mögliche Erklärungen für die unterschiedlichen stimmungshaften Empfindungen beim Betrachten der Filme in den jeweiligen Ländern und konnte hoffentlich einen Beitrag zur Klärung der bis heute von Missverständnissen geprägten Beziehung zwischen Orient und Okzident leisten.

Die doppelte Stoßrichtung, Film als Medium und als Konglomerat von Medialitäten zu denken, diene des Weiteren dazu, zu diskutieren,

wie sich die in der Kunstwissenschaft bereits seit über 25 Jahren etablierte ästhetische Kategorie der Atmosphären für die Beschreibung des stimmungshaften Erlebens von Filmen nutzen lässt. Dabei sei darauf verwiesen, dass auch die Betrachtungsweise der filmischen Medialitäten keinen Königsweg darstellt, um das ganzheitliche Wirken von Filmen abschließend zu beschreiben. Auch in Zukunft werden Forschende mit der Herausforderung konfrontiert sein, hinsichtlich der Beschreibung filmischer Atmosphären eine Gewichtung vorzunehmen, wenn es darum geht, das kulturell verankerte und individuelle Filmerleben plausibel nachzuzeichnen: Niemals können alle die Aspekte, die die Stimmung des Publikums vor der Leinwand beeinflussen, auf einmal untersucht werden. Immerhin konnte hier mittels dieser doppelten Perspektivierung ein Weg aufgezeigt werden, wie sich filmisches Erleben beschreiben lässt, ohne die mediale Vermittlung und die kulturellen Vorstellungen, die historisch an diese gebunden waren, außen vor zu lassen.

Obwohl es sich bei meiner Studie um eine mikrogeschichtliche Untersuchung handelt, sind aus den exemplarisch analysierten Filmbeispielen einige Tendenzen und Entwicklungslinien abzulesen, die den ägyptischen Film zwischen den 1930er- und 1950er-Jahren im transnationalen Raum betreffen. Die ägyptische Filmproduktion erlangte ab den 1940er-Jahren ihre Unabhängigkeit von deutschen und europäischen Fachleuten. Der große arabischsprachige Absatzmarkt für ägyptische Filme machte es möglich, dass die ägyptische Filmindustrie vor ihrer Verstaatlichung in den 1960er-Jahren zur drittgrößten weltweit aufstieg und die europäischen Filmindustrien dieser Zeit aus ökonomischer Sicht in den Schatten stellte. Zudem entwickelten sich aus dem Experimentieren mit eigenen und fremden filmischen Codes im Laufe der Zeit eigenständige Genres und Filmstile. So entstanden Filme wie *RAYA W SEKINA* oder die Werke des bis heute im Westen berühmten ägyptischen Regisseurs Youssef Chahine, denen es gelang, ägyptische und europäische Codes derart zu verbinden, dass sie in beiden Weltregionen Erfolge feierten. Es blieben, wie ich anhand des sich über 20 Jahre erstreckenden Zeitraums der deutsch-ägyptischen Zusammenarbeit zeigen konnte, zwar Eigenheiten bestehen, aber der generelle Eindruck von Exotik, der sich bei den deutschen Filmkritikerinnen und -kritikern nach der Rezeption des ersten ägyptischen Films *WEDAD*, den sie zu sehen bekamen, einstellte, nahm allmählich ab. Dies war nicht nur der Machart der Filme geschuldet, die sich zunehmend der europäischen Filme angleich, sondern es zirkulierten generell immer mehr ägyptische Filme nach Europa, sodass davon ausgegangen werden kann, dass sich die deutschen und europäischen Zuschauer*innen allmählich an ägyptische Filme gewöhnten. Zum Umstand, dass das deutschsprachige Publikum

nach und nach mit dem ägyptischen Filmschaffen vertraut wurde, mag die Tatsache beigetragen haben, dass fremdsprachige Filme, die in den 1930er-Jahren entweder als Mehrsprachenversion oder, wie bei WEDAD, mit als krude empfundener Untertitelung gezeigt wurden, ab den 1940er-Jahren überwiegend in synchronisierter Fassung in die Kinos kamen. Auch die Distribution der Filme machte in den 20 Jahren, über die sich mein Untersuchungszeitraum erstreckt, eine entscheidende Entwicklung durch: Während WEDAD noch von einem nationalen ägyptischen Komitee zur Entsendung an das Filmfestival von Venedig ausgewählt und der Film im Inland durch das Studio Misr im Eigenverleih mitsamt eines produktionseigenen Kassenkontrolleurs vertrieben wurde, entwickelte sich bis in die 1950er-Jahre eine professionelle Verleihinfrastruktur in Ägypten.

Anhand der drei exemplarisch untersuchten Filme lässt sich auch eine Veränderung hinsichtlich der nationalen Mythenbildung im Film ablesen, die im Widerstreit mit anderen Elementen innerhalb eines breiten Diskurses stand. So wurde in WEDAD an ein nationales Trauma, die Niederlage der ägyptischen Armee gegen die Briten bei Tell El Kebir, erinnert. Im Film stellen die Hauptfiguren, WEDAD und ihr Geliebter, symbolisch die Überwindung des nationalen Traumas und den Wiederaufstieg der ägyptischen Nation durch Zusammenhalt, Opferbereitschaft und Beharrlichkeit dar. Im Zentrum des Films LASHIN stehen die Machtspiele eines aus dem Sultan, seinem Feldherrn und einem intriganten Minister bestehenden Triumvirats, das dem aktuellen Kräfteressen zwischen dem König, dem Premierminister und dem britischen Hochkommissar über Ägypten und Sudan – zumindest aus der Sicht der Zensurbehörde und der ägyptischen Rezensenten – ähnelte. So wurde der Film zunächst verboten, bis er, nachdem er teilweise neu gedreht und geschnitten worden war, gezeigt werden durfte. Bei den drei Filmen meines Korpus handelt es sich um Historienfilme, die sich auf unterschiedlich weit zurückliegende Epochen beziehen. Während LASHIN im 12. oder 13. Jahrhundert spielt, wurde in RAYA W SEKINA ein reales Ereignis, das nur 30 Jahre zurücklag, als eine Art Negativfluchtpunkt der nationalen Mythenbildung in Szene gesetzt. Somit wurde nun die als traumatisch wahrgenommene Erfahrung der Kolonialisierung durch Großbritannien nicht wie in WEDAD als identitätsstiftendes Ereignis, sondern als abschreckendes Kontrastprogramm zur Aufbruchsstimmung der frühen 1950er-Jahre inszeniert. Innerhalb der Spanne meines Untersuchungszeitraums erfüllte sich der Wunsch vieler Menschen in Ägypten, die seit 1882 bestehende Einflussnahme durch Großbritannien vollends abzuschütteln und eine neue politische Ära zu beginnen. In Deutschland waren die 1930er- bis 1950er-Jahre durch die Weltwirtschaftskrise, die den Aufstieg der Nationalsozialisten begünstigte,

den Krieg sowie die Nachkriegszeit geprägt. Daher ist es nicht erstaunlich, dass sich zwischen den 1930er- und 1950er-Jahren radikal änderte, was in Ägypten und in Deutschland zum jeweiligen Zeitpunkt sag-, zeig- und darstellbar war, und auch die Identifikationsangebote in den Filmen eine Entwicklung erfuhren. In diesem Sinne möchte ich abschließend festhalten, dass die ägyptischen Tonspielfilme, die nach Europa zirkulierten, den zuvor verbreiteten westlichen Fremdbildern Selbstdarstellungen entgegensetzten, die es vermochten, sich von den westlich geprägten Orientbildern zu emanzipieren. Die bisher verkannte deutsch-ägyptische Zusammenarbeit kann somit als ein großer Erfolg angesehen werden.

Anhang

Literaturverzeichnis

Die konsultierten elektronischen Publikationen sind im Anschluss an diese allgemeine Bibliografie in einem separaten Abschnitt aufgelistet. Da die zitierten Texte in den historischen Zeitschriften und Zeitungen oft ohne Angabe der Autor*innen erschienen sind, werden sie am Ende, nach Publikationsorgan und Datum sortiert, aufgeführt.

- Abouseif, Salah [Abu Seif, Salah] (1990): «Ainsi parlait Abu Seif». In: Khémais Khayati, Hg. *Salah Abou Seif: Cinéaste Égyptien*. Paris: Éditions Sindbad, S. 152–174.
- Abouseif, Salah [Abu Seif, Salah] (2016): «Réalisateur». In: Marie-Claude Bénard, Hg. *La Sortie au Cinéma: Palace et Ciné-Jardins d'Égypte, 1930–1980*. Marseille: Éditions Parenthèses, S. 43–54.
- Abdel-Samad, Hamed (2016): *Der Koran: Botschaft der Liebe. Botschaft des Hasses*. München: Droemer.
- Abou Chadi, Ali (1995): «Chronologie 1896–1994». In: Magda Wassef (Hg.). *Égypte 100 ans de cinéma*. Paris: Éditions Plume, S. 18–39.
- Alexandre, Philippe (2010): «Das Bild des Orients in Deutschland und Frankreich in der Zeit Karl Mays 1850–1914». In: Wolfram Pyta, Hg. *Karl May: Brückenbauer zwischen den Kulturen*. Berlin: LIT, S. 75–90.
- Al-Hadari, Ahmed (1995): «Les Studios Misr». In: Magda Wassef, Hg. *Égypte 100 ans de cinéma*. Paris: Éditions Plume, S. 86–97.
- Al-Kalioubi, Mohamed Kamel (1995): «Mohamed Bayoumi, le pionnier méconnu». In: Magda Wassef, Hg. *Égypte 100 ans de cinéma*. Paris: Éditions Plume, S. 42–51.
- Al-Kalioubi, Mohamed Kamel (1995): «L'Enseignement du cinéma». In: Magda Wassef, Hg. *Égypte 100 ans de cinéma*. Paris: Éditions Plume, S. 98–101.
- Amad, Paula (2002): «Albert Kahns *Archives de la Planète* (1908–1931) – Zwischen kinematographischer Ansicht und Dokumentarfilm». In: Frank Kessler, Sabine Lenk & Martin Loiperdinger (Hg.). *Grüße aus Viktoria, Film-Ansichten aus der Ferne. KINtop Schriften 7*. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld, S. 206–233.
- Apostolos-Cappadona, Diane (2005): «Discerning the Hand-of-Fatima. An Iconological Investigation of the Role of Gender in Religious Art». In: Amira El-Azhary Sonbol, Hg. *Beyond The Exotic: Women's Histories In Islamic Societies*. New York: Syracuse University Press, S. 347–364.
- Assmann, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck.
- At-Tahtawi, Rifaa (1989): *Ein Muslim entdeckt Europa: Bericht über seinen Aufenthalt in Paris 1826–1831*. Hg. und übersetzt v. Karl Stowasser. München: C.H. Beck [arabisch 1849].
- Aubert Michel / Seguin, Jean-Claude (1996): *La Production cinématographique des Frères Lumière*. Paris: Bifi-éditions, Mémoires de cinéma.
- Ayad, Christophe (1995): «Le star-système: de la splendeur au voile». In: Magda Wassef, Hg. *Égypte 100 ans de cinéma*. Paris: Éditions Plume, S. 134–141.
- Badrakhan, Ahmed (1936): *As-sīnimā / Das Kino* (in Auszügen übersetzt von Ibrahim Zakhary). Kairo: al-Halabi Press.

- Bahgat, Ahmed Rafaat (1995): «Cinéma et histoire de UN BAISER DANS LE DÉSERT à L'ÉMIGRÉ». In: Magda Wassef, Hg. *Égypte 100 ans de cinéma*. Paris: Éditions Plume, S. 176–189.
- Banken, Roland (2018): *Die Verträge von Sèvres 1920 und Lausanne 1923. Geschichte der internationalen Beziehungen im 20. Jahrhundert*, Band 5. Berlin: LIT.
- Banse, Ewald (1909): *Ägypten: eine Landeskunde*. Halle an der Saale: Gebauer-Schwetschke.
- Banse, Ewald (1926): *Das Buch vom Morgenlande: Einführung und Gestaltung*. Leipzig: R. Voigtländer.
- Barthes, Roland (2006): «Literatur oder Geschichte [französisch 1963]». In: *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Becker, Alexander (2010): «Die Zeit der Stimmung: Zur Zeitstruktur bei Claude Debussy». In: Kerstin Thomas, Hg. *Stimmung: ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Band 33. Berlin: Deutscher Kunstverlag, S. 159–178.
- Bénard, Marie-Claude, Hg. (2016): *La sortie au cinéma: Palaces et ciné-jardins d'Égypte, 1930–1980*. Marseille: Éditions Parenthèses.
- Benjamin, Walter (2011): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936]. Stuttgart: Reclam [1989].
- Bergmann, Kristina (1993): *Filmkultur und Filmindustrie in Ägypten*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bernstein, Matthew / Studlar, Gaylyn (1997): *Visions of the East: Orientalism in Film*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Berton, Mireille / Bouchez, Charlotte / Trenka, Susanne (2018): «Introduction / Einleitung». In: *La Circulation des images / Die Zirkulation der Bilder*. Hg. v. Susanne Trenka, Mireille Berton & Charlotte Bouchez. Marburg: Schüren.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Brunner, Philipp / Schweinitz, Jörg / Tröhler, Margrit, Hg. (2011): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 30).
- Bornkamm, Henriette (2008): *Bilder, die lügen ...: Alte und neue Grenzbereiche zwischen Dokumentar- und Spielfilm und die Wirkung dokumentarischer Ästhetik*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Bornkamm, Henriette (2018): «WIDĀD (1936): Die transnationale Rezeption des ersten ägyptischen Spielfilms, der nach Europa gelangte». In: Mireille Berton, Charlotte Bouchez & Susanne Trenka, Hg. *La Circulation des images / Die Zirkulation der Bilder*. Marburg: Schüren, S. 31–46.
- Braune, Gabriele (1994): *Umm Kulthūm: ein Zeitalter der Musik in Ägypten: Die moderne ägyptische Musik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik* (6., erw. u. erg. Auflage). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Böhme, Gernot (2001): «Leibliche Anwesenheit im Raum». In: Egon Schirmbeck, Hg. *RAUM-stationen. Metamorphosen des Raumes im 20. Jahrhundert*. Ludwigsburg: Wüstenrot Stiftung.
- Böhme, Gernot (2007): «Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik». In: Thomas Friedrich & Jörg H. Gleiter, Hg. *Einführung und phänomenologische Reduktion: Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*, Band 5. Münster: LIT, S. 287–310.
- Cao-Van-Hoa, Edmond (1990): «Der Feind meines Feindes»: *Darstellung des nationalsozialistischen Deutschland in ägyptischen Schriften*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.

- Conrad, Sebastian (1999): *Auf der Suche nach der verlorenen Nation*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Conrad, Sebastian / Randeria, Shalini (2002): «Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt». In: Sebastian Conrad & Shalini Randeria, Hg. *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Campus, S. 9–49.
- Dajani, Najat (2000): *Arabs in Hollywood: Orientalism in Film*. Thesis Master of Arts. Department of Theatre, Film and Creative Writing. University of British Columbia.
- Danielson, Virginia (1997): *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song and Egyptian Society in the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- David, Adam (2002): «Jagden und Abenteuer in den Gebieten des obern (!) Nils. Zweite Reise mit dem Kinematograph nilaufwärts. Neue Reise im Jahr 1910 mit Büchse und Kinematograph bis zum vierten Grad vom Aequator [1916]». In: Frank Kessler, Sabine Lenk & Martin Loiperdinger, Hg. *Grüße aus Viktoria, Film-Ansichten aus der Ferne. KINtop Schriften 7*. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld, S. 79–115.
- Davis, Eric (1983): *Challenging Colonialism: Bank Misr and Egyptian Industrialization, 1920–1941*. Princeton: Princeton University Press.
- Deeken, Annette (2002): «Kurbelkasten knipst Kamele. Der Filmtourismus im Orient 1895–1914». In: Frank Kessler, Sabine Lenk & Martin Loiperdinger, Hg. *Grüße aus Viktoria, Film-Ansichten aus der Ferne. KINtop Schriften 7*. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld, S. 181–205.
- Deeken, Annette (2004): *Reisefilme*. Remscheid: Gardez!
- Dellmann, Sarah / Kessler, Frank (2016): «Encounters across borders: Introduction». In: Sarah Dellmann & Frank Kessler, Hg. *Early Popular Visual Culture 14*, 2, S. 125–130.
- Dennison, Stephanie / Lim, Song Hwee (2006): «Situating World Cinema as a Theoretical Problem». In: Stephanie Dennison & Song Hwee Lim, Hg. *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Films*. London: Wallflower Press, S. 1–15.
- Dibbets, Karel (2003): «Tobis made in Holland». In: Jan Distelmeyer, Hg. *Tonfilmfrieden/Tonfilmkrieg: Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern*. München: edition text+kritik, S. 25–33.
- Diem, Werner (1974): *Hochsprache und Dialekt im Arabischen: Untersuchungen zur heutigen arabischen Zweisprachigkeit*. Wiesbaden: Steiner.
- Distelmeyer, Jan (2003): «Syndikat, Studio, Staatskonzern». In: Jan Distelmeyer, Hg. *Tonfilmfrieden/Tonfilmkrieg: Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern*. München: edition text+kritik, S. 7–8.
- Douer, Alica (2014): *Ägypten – die verlorene Heimat: Der Exodus aus Ägypten, 1947–1967*. Berlin: Logos.
- Duden (1989): *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Band 7. Hg. v. Günther Drosdowski. Mannheim: Dudenverlag.
- Dumont, Hervé (1987): *Geschichte des Schweizer Films: Spielfilme 1896–1965*. Lausanne: Schweizer Filmarchiv.
- Echle, Evelyn (2018): *Ornamentale Oberflächen: Spurensuche zu einem ästhetischen Phänomen des Stummfilms*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 41).
- Eisner, Lotte (1955): *Die dämonische Leinwand*. Wiesbaden: Der neue Film / Verlagsgesellschaft Feldt & Co. [französisch 1952].

- Eitzen, Dirk (1998): «Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus». In: *Montage AV* 7, 2, S. 13–44.
- Elsaesser, Thomas (1986): «The «new» film history». In: *Sight and Sound* 55,4, S. 246–251.
- Elsaesser, Thomas (2002): *Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels*. München: edition text+kritik.
- Elsaesser, Thomas / Hagener, Malte (2002): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Elsaesser, Thomas (2016): *Film History as Media Archaeology*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ennaji, Moha / Hamouda, Sahar / El Kholy, Azza / El Kholy, Nadia / Lightman, Marjorie / Nowaira, Amira / Sadiqi, Fatima / Salhi, Zahia Smail / Zizi, Khadija (2009): «Introduction». In: Fatima Sadiqi, Amira Nowaira & Azza El Kholy, Hg. *Women Writing Africa. The Northern Region*. New York: The Feminist Press at the City University of New York, S. 1–59.
- Farid, Samir (1995): «La censure, mode d'emploi». In: Magda Wassef, Hg. *Égypte 100 ans de cinéma*. Paris: Éditions Plume, S. 102–117.
- Foucault, Michel (1976): *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp [französisch 1975].
- Foucault, Michel (1981): *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve.
- Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a. M.: Fischer [französisch 1971].
- Foucault, Michel (1995): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Fischer [französisch 1969].
- Freud, Sigmund (1997): «Das Unheimliche [1919]». In: Thure von Uexküell & Ilse Grubrich-Simitis, Hg. *Psychologische Schriften. Studienausgabe*. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 243–274.
- Fuhrmann, Wolfgang / Kuhn, Marius / Köhler, Kristina (2019): «Editorial: Transnationale Perspektiven». In: *Montage AV* 28, 1, S. 5–17.
- Gaulmier, Jean (1969): «À la découverte du Proche-Orient. Barthélemy d'Herbelot et sa Bibliothèque orientale». In: *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*. Bd. 48, S. 1–6.
- Garncarz, Joseph (2016): *Medienwandel*. Stuttgart: UTB.
- Gellner, Ernest (1991): *Nationalismus und Moderne*. Berlin: Rotbuch.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1910): *Dichtungen in antiker Form und Der Divan. Goethe Sämtliche Werke. Band 2*. Hg. v. Ludwig Krähe. Leipzig und Berlin: Der Tempel-Verlag [1819].
- Gombrich, Ernst H. (1996): *Die Geschichte der Kunst* (16., erw. u. erg. Auflage). Berlin: Phaidon [englisch 1950].
- Gost, Roswitha (1993): *Der Harem*. Köln: DuMont.
- Granzow, Tanja (2008): *Zār-Rituale in Cairo. Zwischen Tradition und Medialisierungen. Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Akademischen Grades Magister Artium*. Institut für Ethnologie. Eberhard Karls Universität Tübingen.
- Hansen, Miriam B. (1994): *Babel & Babylon*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hansen, Miriam B. (2000): «The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as vernacular modernism». In: Christine Gledhill & Linda Williams, Hg. *Reinventing Film Studies*. London: Arnold, S. 332–350.

- Harb, Talaat (1927): *Majmū'at khuṭab Muhammed Ṭal'at Harb bek, nā'ib ra'īs majlis idārat bank Miṣr wa 'uḍw majlis idāratihī al-muntadab / Reden-Sammlung von Muhammed Talaat Harb bek, Vizepräsident der Bank Miṣr* (übersetzt von Abbassia Bouhaous). Kairo: Druckerei Miṣr.
- Herzog, Thomas (2014): «Social Milieus and World Views in Mamluk Arab-Encyclopedias. The Example of Poverty and Wealth». In: Stephan Conermann, Hg. *History and Society During the Mamluk Period (1250–1517)*. Bonn: V& R Unipress.
- Hickethier, Knut (2010): «Heimat-, Kriegs- und Kriminalfilme in der bundesdeutschen Rezeption der 1950er-Jahre». In: Irmbert Schenk, Margrit Tröhler & Yvonne Zimmermann, Hg. *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 24), S. 245–260.
- Hickethier, Knut (2012): «Einleitung: Das Genre des Kriminalfilms». In: Knut Hickethier & Katja Schumann, Hg. *Filmgenres: Kriminalfilm*. Stuttgart: Reclam, S. 13–48.
- Higson, Andrew (2002): «The Concept of National Cinema». In: Alan Williams, Hg. *Film and Nationalism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002, S. 52–68.
- Hochhaus, Marcus (2008): *Das europäische Studiosystem: Traum und Wirklichkeit*. Konstanz: UVK.
- hooks, bell (2003): *Teaching Community: a Pedagogy of Hope*. New York: Routledge.
- Jung, Wilhelm / Deutsche Informationsstelle, Hg. (1940): *England in englischer Kritik*. Berlin: Deutsche Informationsstelle, Selbstverlag des Herausgebers [Deutsche Informationsstelle].
- Kaelble, Hartmut / Kirsch, Martin / Schmidt-Gernig, Alexander (2002): «Zur Entwicklung transnationaler Öffentlichkeiten und Identitäten. Eine Einleitung». In: Hartmut Kaelble, Martin Kirsch & Alexander Schmidt-Gernig, Hg. *Transnationale Öffentlichkeiten und Identitäten im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Campus, S. 7–36.
- Kassim, Mahmoud (2000): *Die diplomatischen Beziehungen Deutschlands zu Ägypten 1919–1936*. Zeitgeschichte des Nahen Ostens und Nordafrikas, Band 6. Münster, Hamburg: LIT.
- Kessler, Frank / Lenk, Sabine (1996): «The French Connection: Franco-German Film Relations before World War I». In: Thomas Elsaesser, Hg. *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 62–71.
- Kessler, Frank (2001): «Événements et images. Histoire, représentation, fiction». In: Jean-Pierre Bertin-Maghit, Béatrice Fleury-Vilatte, Hg. *Les institutions de l'image*, Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, S. 67–74.
- Kessler, Frank (2002): «Historische Pragmatik». In: *Montage AV* 11, 2, S. 104–112.
- Kessler, Frank / Lenk, Sabine / Loiperdinger, Martin (2002): *Grüße aus Viktoria, Film-Ansichten aus der Ferne*. KINtop Schriften 7. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld.
- Khayati, Khémais (1990): *Salah Abou Seif: Cinéaste Égyptien*. Paris: Éditions Sindbad.
- Kirsten, Guido (2013): *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 32).
- Knierim, Reinhard (1965): *Filmstatistisches Taschenbuch*. Wiesbaden: Verlag Horst Axtmann.
- Koselleck, Reinhart (2003): *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [2000].
- Krahl, Günther (1993): *Wörterbuch Deutsch-Arabisch*. Leipzig: Langenscheidt [1964].

- Kreiser, Klaus / Neumann, Christoph K. (2003): *Kleine Geschichte der Türkei*. Stuttgart: Reclam.
- Küng, Hans (2006): *Der Islam. Geschichte, Gegenwart, Zukunft*. München: Piper Taschenbuch.
- Kusters, Paul (1996): «New Film History: Grundzüge einer Filmgeschichtswissenschaft». In: *Montage AV* 5, 1, S. 39–60.
- Lachmann, Robert (1929): *Musik des Orients*. Breslau: Hirt.
- Landau, Jacob M. (1969): *Studies in the Arab Theater and Cinema*. Philadelphia: University of Pennsylvania [1958].
- Lant, Antonia (1997): «The Curse of the Pharaoh, or how Cinema Contracted Egyptomania». In: Matthew Bernstein & Gaylyn Studlar, Hg. *Visions of the East: Orientalism in Film*. Hg. v. New Brunswick: Rutgers University Press, S. 69–98.
- Lötscher, Kathrin (2005): *Hollywood am Nil: Die Orientalisierung der Moderne in Ägypten 1920–1930*. Würzburg: Ergon.
- Loth, Wilfried (2012): «Staaten und Machtbeziehungen im Wandel». In: Akira Irije & Jürgen Osterhammel, Hg. *Geschichte der Welt. Von 1945 bis heute*. München: C. H. Beck, S. 15–182.
- Lotz, Astrid (2008): *Täglich grüßt der Muezzin: Eine Reise zwischen Orient und Nahost*. Norderstedt: Verlag BoD.
- Lowry, Stephen (1991): *Pathos und Politik: Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus. Medien in Forschung und Unterricht*. Band 31. Tübingen: Niemeyer.
- Maher, Usama (2008): *Die ägyptische Gesellschaft mit den Augen von N. Machfus: Der Wandel der gesellschaftlichen Wertvorstellungen im Kontext politischer und sozialer Ereignisse in der Zeit von 1952–1970*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Marchand, Suzanne L. (2009): *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race, and Scholarship*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marzolph, Ulrich / van Leeuwen, Richard (2004): *Modern Arabic Literature and the Arabian Nights*. Band 2. Santa Barbara: ABC–CLIO.
- Mattes, Hanspeter / Züfle, Winfried (1987): «Länderbeiträge: Ägypten». In: Dieter Nohlen, Franz Nuscheler & Klaus Ziemer, Hg. *Politische Organisation und Repräsentation in Afrika. Ein Handbuch*. Band 2: Afrika. Erster Halbband. Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 227–301.
- McCarty, John (1992): *Thrillers: Seven Decades of Classic Film Suspense*. New York: Carol Publishing Group.
- Melville, Herman (2006): *Ein Leben: Briefe und Tagebücher*. Hg. v. Daniel Göске (übersetzt v. Daniel Göске & Werner Schmitz). München: Btb.
- Mesguich, Félix (1933): *Tours de manivelle, souvenirs d'un chasseur d'images*. Paris: Éditions Grasset.
- Mintz, Sidney (1986): *Sweetness and Power. The Place of Sugar in Modern History*. London: Penguin Books.
- Morgan, Janice (1997): «In the Labyrinth: Masculine Subjectivity, Expatriation, and Colonialism in PÉPÉ LE MOKO». In: Matthew Bernstein & Gaylyn Studlar, Hg. *Visions of the East: Orientalism in Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, S. 253–268.
- Neidhardt, Irit (2013): «Träume und Realitäten: Anmerkungen zur arabischen Filmkultur». In: Thorsten Gerald Schneiders, Hg. *Die Araber im 21. Jahrhundert*. Wiesbaden: Springer, S. 341–352.

- Nowaira, Amira (2009): «Zainab al-Ghazali: Torture in Prison». In: Fatima Sadiqi, Amira Nowaira & Azza El Kholy, Hg. *Women Writing Africa. The Northern Region*. New York: The Feminist Press at the City University of New York, S. 244–246.
- Odin, Roger (2002): «Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen». In: *Montage AV* 11, 2, S. 42–57.
- Odin, Roger (2011): *Les espaces de communication: Introduction à la sémio-pragmatique*. Fontaine: Presses Universitaires de Grenoble.
- Oesterreich, Miriam (2018): *Bilder konsumieren: Inszenierungen «exotischer» Körper in früher Bildreklame*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Oudadene, Hassane (2013): «The Image of Moroccan Women in Josef von Sternberg's Morocco». In: *Journal of Culture, Society and Development*. Vol. 1, 2013, S. 79–93.
- Pethes, Nicolas (2008): *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Pfitzinger, Scott (2017): *Composer Genealogies: A Compendium of Composers, Their Teachers, and Their Students*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Piekalkiewicz, Janusz (1984): *Rommel und die Geheimnisse in Nordafrika, 1941–1943*. München: Herbig.
- Purtschert, Patricia / Lüthi, Barbara / Falk, Francesca, Hg. (2014): *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*. Bielefeld: Transcript.
- Ramzi, Kamal (1995): «Répertoire des acteurs». In: Magda Wassef, Hg. *Égypte 100 ans de cinéma*. Paris: Éditions Plume, S. 266–283.
- Reich, Bernard (1990): *Political Leaders of the Contemporary Middle East and North Africa: a Biographical Dictionary*. New York: Greenwood Press.
- Richter, Erika (1974): *Realistischer Film in Ägypten*. Ost-Berlin: Henschelverlag.
- Rizkallah, Yusuf Sherif (1995): «Répertoire des réalisateurs». In: Magda Wassef, Hg. *Égypte 100 ans de cinéma*. Paris: Éditions Plume, S. 250–265.
- Said, Edward W. (2009): *Orientalismus*. Frankfurt a. M.: Fischer [englisch 1978].
- Sarasin, Philipp (2005): *Michel Foucault zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Schenk, Irmbert (2010): «Populäres Kino und Lebensgefühl in der BRD um 1960 am Beispiel des Krimigenres». In: Irmbert Schenk, Margrit Tröhler & Yvonne Zimmermann, Hg. *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 24), S. 261–277.
- Schmitz, Herrmann (2007): *Der Leib, der Raum und die Gefühle* (2., erw. und aktual. Auflage). Bielefeld, Locarno: Edition Sirius.
- Schneider, Irene (2011): *Der Islam und die Frauen*. München: C.H. Beck.
- Schölch, Alexander (1994): «Der arabische Osten im neunzehnten Jahrhundert 1800–1914». In: Ulrich Haarmann, Hg. *Geschichte der arabischen Welt* (3., erw. Auflage). München: C.H. Beck, S. 365–431.
- Schwally, Friedrich (1912): *Beiträge zur Kenntnis des Lebens der mohammedanischen Städte, Fellachen und Beduinen im heutigen Ägypten*. Heidelberg: Winter.
- Seeßlen, Georg (1995): *Thriller: Kino der Angst*. Marburg: Schüren.
- Seguin, Jean-Claude (2000): *Alexandre Promio, ou les énigmes de la lumière*. Paris: Éditions L'Harmattan.
- Shaarawi, Huda / Badran, Margot (1986): *Harem Years. The Memoirs of an Egyptian Feminist (1879–1924)*. New York: The Feminist Press at the City University of New York.

- Shafik, Viola (1996): *Der arabische Film: Geschichte und kulturelle Identität*. Bielefeld: Aisthesis.
- Shohat, Ella (1997): «Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema». In: Matthew Bernstein & Gaylyn Studlar, Hg. *Visions of the East: Orientalism in Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, S. 19–68.
- Simmel, Georg (2001): «Philosophie der Landschaft [1913]». In: Rüdiger Kramme & Angela Rammstedt, Hg. *Georg Simmel: Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*. Band I. Gesamtausgabe Band 12. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 471–482.
- Sjogren, Britta (2005): *Into the Vortex: Female Voice and Paradox in Film*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Sternberg, Josef von (1967): *Ich – Josef von Sternberg. Erinnerungen*. Velbert: Friedrich [englisch 1965].
- Stiegler, Bernd / Thürlemann, Felix (2015): *Orientbilder. Fotografien 1850–1910*. Frankfurt a. M.: Weissbooks.
- Strojnjak, Roland (2010): *Die Instrumentalisierung des Films im Nationalsozialismus. Mit einer Analyse der ideologischen Elemente des nationalsozialistischen Spielfilms WUNSCHKONZERT*. Diplomarbeit. Fakultät für Sozialwissenschaften. Universität Wien.
- Takla, Nefertiti (2016): *Murder in Alexandria: The Gender, Sexual and Class Politics of Criminality in Egypt, 1914–1921*. Dissertation. Department of History. University of California Los Angeles.
- Thürlemann, Felix (2016): *Das Haremsfenster: zur fotografischen Eroberung Ägyptens im 19. Jahrhundert*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Thomas, Kerstin (2010): «Einleitung: Stimmung als ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis». In: Kerstin Thomas, Hg. *Stimmung: ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*. Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, S. VII–X.
- Touma, Habib Hassan (1975): *Die Musik der Araber*. Wilhelmshaven: Heinrichhofen's.
- Tröhler, Margrit (2007): *Offene Welten ohne Helden: Plurale Figurenkonstellationen im Film*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 15).
- Tröhler, Margrit (2011): «Einleitung. Filmische Atmosphären – eine Annäherung». In: Philipp Brunner, Jörg Schweinitz & Margrit Tröhler, Hg. *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 30), S. 11–21.
- Tröhler, Margrit (2014): «Medialität und Materialität: Beiträge der Filmwissenschaft zu einem interdisziplinären Diskurs». In: *Mediality Newsletter* 8,12, S. 16–20.
- Thys, Marianne & Cinémathèque Royale de Belgique, Hg. (1999): *Belgian Cinema*. Gent: Ludion.
- Vidler, Anthony (1992): *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: M. I. T. Press.
- Vigreux, Philippe (1992): «Le Congrès de Musique arabe du Caire dans la presse égyptienne (janvier–juin 1932)». In: Sheherazade Qassim Hassan, Hg. *Musique arabe. Le Congrès du Caire de 1932*. Kairo: CEDEJ, S. 225–345.
- Vischer, Robert (1873): *Ueber das optische Feingefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*. Leipzig: Hermann Credner.
- El-Wakil, Leïla (2016): «Le Banque Misr du Caire. Antonio Lasiac, les décorateurs italiens et le «style arabe»». In: Francine Giese & Ariane Varela Braga, Hg. *The Myth of the Orient: Architecture and Ornament in the Age of Orientalism*. Bern: Peter Lang, S. 165–180.

- Walther, Wiebke (2004): «Modern Arabic Literature and the Arabian Nights». In: Ulrich Marzolph & Richard van Leeuwen, Hg. *The Arabian Nights*. Band 1. Santa Barbara: ABC–CLIO, S. 54–61.
- Wassef, Magda, Hg. (1995): *Égypte 100 ans de cinema*. Paris: Éditions Plume.
- Wedel, Michael (2003): «Klärungsprozesse: Tobis, Klangfilm und die Tonfilmumstellung 1928–32». In: Jan Distelmeyer, Hg. *Tonfilmfrieden/Tonfilmkrieg: Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern*. München: edition text+kritik, S. 34–44.
- Weniger, Kay (2011): *Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben ...: Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945*. Hamburg: Acabus.
- Werner, Michael / Zimmermann, Bénédicte (2002): «Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen». In: *Geschichte und Gesellschaft* 28,2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 607–636.
- Wolff, Christian (2004): *Politische Ziele der freien Offiziere – Konsolidierung ihrer Macht*. München, Ravensburg: GRIN.
- Wood, Leonard (2016): *Islamic Legal Revival: Reception of European Law and Transformations in Islamic Legal Thought in Egypt, 1875–1952*. Oxford: Oxford University Press.
- Youssef, Ahmed (1995): «Une genèse cosmopolite». In: Magda Wassef, Hg. *Égypte 100 ans de cinéma*. Paris: Éditions Plume, S. 52–73.
- Zavattini, Cesare (2001): «Einige Gedanken zum Film». In: Jana Hallberg & Alexander Wewerka, Hg. *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin: Alexander, S. 390–407 [italienisch 1953].

Elektronische Publikationen

- Africultures (o. J.): *Magda Wassef. Critique et historienne de cinéma*, <http://africultures.com/personnes/?no=3656> (20.08.2019).
- Al Ahram Online (2017): *Egyptian Veteran Film Critic Ahmed El-Hadary dies at 91*, 02.01.2017, <http://english.ahram.org.eg/NewsContent/5/32/254305/Arts-Culture/Film/Egyptian-veteran-film-critic-Ahmed-ElHadary-dies-a.aspx> (23.03.2018).
- Bibliotheca Alexandrina (2006): *Alexandria Why? The Beginnings of the Cinema Industry in Alexandria, Egypt*, <http://www.bibalex.org/alexcinema/index.html> (25.05.2018).
- Bibliotheca Alexandrina (2006): *Behna Brothers*, https://www.bibalex.org/alexcinema/cinematographers/Behna_Brothers.html (25.05.2018).
- Bibliotheca Alexandrina (2006): *Early Projection Halls*, <https://www.bibalex.org/alexcinema/> (22.06.2018).
- Bibliotheca Alexandrina (2006): *Historical Background*, <https://www.bibalex.org/alexcinema/historical/background.html> (25.05.2018).
- Bibliotheca Alexandrina (2006): *Togo Mizrahi*, https://www.bibalex.org/alexcinema/cinematographers/Togo_Mizrahi.html (29.01.2019).
- Bruns, Katja (2012): *Reißen*. In: *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7280,%2018.01.2019> (30.04.2019).

- Cairo Scene Team (2018): *Ministry of Culture to Launch First <Egyptian Cinematic> Archive of all Egyptian Films*. *Cairo Scene*, v. 11. Juli 2018, <http://cairoscene.com/Buzz/egyptian-cinematic-archive-centre> (05.02.2019).
- Cosandey, Roland (2013): *Sammy Z. Brill (1904–1975): parcours d'un chef-opérateur*, http://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/al-mare-pago-io/brill-notice.pdf (18.06.2018).
- Desouki, Yasmin (2007): *The Bibliotheca Alexandria and the Preservation of Egypt's Visual Cultural Heritage*. Introduction to Moving Image Archiving and Preservation (MIAP), 01.12.2007, https://www.nyu.edu/tisch/preservation/program/student_work/2007fall_2/07f_1800_Desouki_final.pdf (25.05.2018).
- DiMartino, Anna (2006): *The Egyptian Film Center and the Egyptian National Film Archive*, www.euromedi.org/home/azioni/pubblicazioni/artedanza/cineteche/EGITTO.PDF (25.05.2018).
- Dizdar, Gorčin (2010): *The Neo-Mamluk Style in Architecture*, http://www.academia.edu/432897/The_Neo-Mamluk_Style_in_Architecture (22.11.2018).
- El Charkawi, Galal (1963): *The Present Situation and Trends of the Arab Cinema*. Report from 31 October 1963. UNESCO Doc Archive, <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001849/184952eb.pdf> (19.11.2018).
- El Shimi, Rowan (2013): *Behna Films re-opens after 50 years in Alexandria*. *Al Ahram-Online*, 30.01.2013, <http://english.ahram.org.eg/NewsContent/32/98/63527/Folk/Folk-Arts/Behna-Films-reopens-after--years-in-Alexandria.aspx> (25.05.2018).
- Farid, Samir (2006): *The Top 100: Samir Farid goes back to the Future*. *Al Ahram Weekly*, 15.–21.03.2007, <http://weekly.ahram.org.eg/archive/2007/836/cu4.htm> (19.04.2018).
- Fetthauer, Sophie (2010): Benno Bardi». In: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*. Hg. v. Claudia Maurer Zenck & Peter Petersen, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003328 (09.06.2018).
- Höpp, Gerhard (1998): *Filmregisseure und Filmtechniker in Berlin*. In: *Zentrum Moderner Orient, Berlin, Nachlass von Prof. Dr. Gerhard Höpp, Vorab-Entwurf zur Veröffentlichung* Gesemann / Höpp: *Araber in Berlin*, 1998, http://www.zmo.de/biblio/nachlass/hoeppe/1_21_79.pdf (20.06.2019).
- Karawya, Fayrouz (2010): *Studio Misr is to be auctioned off*. *Egypt Independent*, 18.07.2010, <https://egyptindependent.com/studio-misr-be-auctioned-today/> (15.09.2020).
- Lenk, Sabine (2012): *Kinoreformbewegung*. In: *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6691> (19.05.2019).
- Netherlands-Flemish Institute (2018): *Cinema Going in the Arab World*, 14.–15.09.2018, <https://www.digitalcinemastudies.com/workshop-cinema-going-in-the-arab-world> (23.03.2018).
- NCCR Mediality (2013–2017.): *Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven*. <http://www.mediality.ch> (21.08.2019).
- N.N. (2014–2018): *Eintrag über Ahmed Salem*, https://ar.wikipedia.org/wiki/أحمد_سالم (01.11.2018).

- Nolte, Jost: «Besessen sind sie alle». In: *Die Zeit*, 21.04.1978, <https://www.zeit.de/1978/17/besessen-sind-sie-alle/seite-3> (19.01.2019).
- Osman, Khaled (1984): *Egypt's National Film Archive. The Unesco Courier*, August 1984. Hg. v. Edouard Glissant/Unesco. Paris, <http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-History/UNESCO-Courrier-1984> (23.05.2018).
- Ragab, Rashda (2018): *New Life for Cairo's Cinemas. Al Ahram Weekly*, 16.08.2018, <http://weekly.ahram.org.eg/News/25187.aspx> (06.09.2018).
- Rémer, Brigitte (2020): *Aux Studios Misr. Ubiquité culture(s) Online*, 16. November 2020, <https://www.xn--ubiquit-cultures-hqb.fr/aux-studios-misr/> (04.12.2020).
- Soliman, Ali A. (2014): *Remembering Talaat Harb. American University Egypt Publication Chronicles 2014*, http://schools.aucegypt.edu/research/ebhrc/publications/Documents/Chronicles2014/Chronicles2014_RememberingTalaatHarb_ASoliman.pdf (12.06.2018).
- Solokow, Andrej (2017): *Facebook will Menschen direkt mit dem Gehirn schreiben lassen, Heise online*, <https://www.heise.de/newsticker/meldung/Facebook-will-Menschen-direkt-mit-dem-Gehirn-schreiben-lassen-3688940.html> (02.02.2019).
- Starr, Steve (2015): *Remembering Rudolph Valentino, Entertainment Magazine*, <http://www.emol.org/celebrities/valentino/index.html> (02.11.2018).
- Tschechne, Martin (2018): *Exorzismus im Jahr 2018: Ist das Böse auf dem Vormarsch?, Deutschlandfunk Kultur Online*, https://www.deutschlandfunkkultur.de/exorzismus-im-jahr-2018-ist-das-boese-auf-dem-vormarsch.1005.de.html?dram:article_id=412527 (17.07.2019).
- Vivarelli, Nick (2017): *Egyptian Film Critic Samir Farid, Ambassador of Arab Cinema, Dies at 73. Variety Online*, 07.04.2017, <http://variety.com/2017/film/global/influential-egyptian-film-critic-samir-farid-dead-at-731202026186> (23.03.2018).
- Zendrian, Alexandra (2010): *Investing like a Prince. Forbes-Online*, 22.01.2010, <https://www.forbes.com/2010/01/21/charity-citi-hotel-intelligent-investing-alwaleed.html> (25.05.2018).

Al Ahram (nach Datum sortiert)

- «Āxir anbā' as-sīnimā, fī stūdiō mīṣr / Die neuesten Kino-Nachrichten des Studio Misr (übersetzt von Abbassia Bouhaous)». In: *Al Ahram*, 11. Oktober 1935.
- «Fī stūdiō mīṣr / Im Studio Misr (übersetzt von Abbassia Bouhaous)». In: *Al Ahram*, 13. Oktober 1935.
- «Šarika sīnimā'īya almanīya fī miṣr tabḥaṭ 'an fāris ḡarī' / Deutsche Filmproduktion in Ägypten sucht einen mutigen Reiter (übersetzt von Abbassia Bouhaous)». In: *Al Ahram*, 15. Oktober 1935.
- «Umm Kulṭūm fī film WIDĀD / Oum Kulthum in WEDAD (übersetzt von Abbassia Bouhaous)». In: *Al Ahram*, 2. Februar 1936.
- «Umm Kulṭūm fī film WIDĀD / Oum Kulthum in WEDAD (übersetzt von Abbassia Bouhaous)». In: *Al Ahram*, 6. Februar 1936.

- «Umm Kulthūm fī film WIDĀD / Oum Kulthum in WEDAD (übersetzt von Abbassia Bouhaous)». In: *Al Ahram*, 8. Februar 1936.
- [Werbeanzeige für WEDAD – ohne Titel] (übersetzt von Abbassia Bouhaous)». In: *Al Ahram*, 10. Februar 1936.
- Al Sharbini, Zakariya: «Awwal šarīṭ li-šarikat mīšr li-t-tamṭīl wa-s-sīnimā WIDĀD 'alā stār sīnimā ruyāl / WEDAD: Erster Film des Studio Misr im Premierenfilmtheater Royal (übersetzt von Abbassia Bouhaous)». In: *Al Ahram*, 11. Februar 1936.
- [Werbeanzeige für WEDAD – ohne Titel] (übersetzt von Abbassia Bouhaous)». In: *Al Ahram*, 12. Februar 1936.
- «WIDĀD tu'raḍ fī ahammi dūri sīnimā fī waqtin wāḥidin / WEDAD läuft gleichzeitig in verschiedenen Premientheatern (übersetzt von Abbassia Bouhaous)». In: *Al Ahram*, 16. Februar 1936.
- «WIDĀD: rasā'il min alladīn as'adahum al-ḥazz bi-mušāḥadatihā / WEDAD: Briefe von denen, die das Glück hatten, ihn [den Film] zu sehen (übersetzt von Abbassia Bouhaous)». In: *Al Ahram*, 17. Februar 1936.
- [Werbeanzeige für LASHIN – ohne Titel] (übersetzt von Abbassia Bouhaous)». In: *Al Ahram*, 7. März 1938.
- «LĀŠIN / LASHIN». In: *Al Ahram*, 10. März 1938.
- [Werbeanzeige für LASHIN – ohne Titel] (übersetzt von Abbassia Bouhaous)». In: *Al Ahram*, 11. März 1938.
- [Werbeanzeige für LASHIN – ohne Titel] (übersetzt von Abbassia Bouhaous)». In: *Al Ahram*, 12. März 1938.
- El Sharbini, Zakariya: «Al-Film al-mīšrī al-mīṭālī LĀŠIN/ Der ideale ägyptische Film LASHIN (übersetzt von Abbassia Bouhaous)». In: *Al Ahram*, 17. November 1938.

Film-Kurier (nach Datum sortiert)

- Ventura, Maurice: «Ägyptischer Brief: Von unserem Spezial-Korrespondenten». In: *Film-Kurier* 6, 77, 29. März 1924.
- N.N.: «Die Aussichten des deutschen Films in Ägypten». In: *Film-Kurier* 6, 114, 14. Mai 1924.
- Ventura, Maurice: «Ägyptischer Brief: Von unserem Spezial-Korrespondenten». In: *Film-Kurier* 6, 222, 19. September 1924.
- N.N.: «Das Kino in Ägypten». In: *Film-Kurier* 7, 186, 10. August 1925.
- Ventura, Maurice: «Ägyptischer Brief: Von unserem Spezial-Korrespondenten». In: *Film-Kurier* 7, 202, 28. August 1925.
- Weiß, Leopold: «Abende in Kairo». In: *Film-Kurier* 8, 262, 8. November 1926.
- N.N.: «Ägypten und der deutsche Film». In: *Film-Kurier* 9, 172, 23. Juli 1927.
- N.N.: «Diplomaten bei der Ufa». In: *Film-Kurier* 11, 75, 27. März 1929.
- N.N.: «Fuad hört Tonfilme – steuerfrei». In: *Film-Kurier* 11, 138, 12. Juni 1929.
- N.N.: «Deutsch-arabische Filmarbeit in Ägypten». In: *Film-Kurier* 14, 70, 22. März 1932.
- N.N.: «Ägypten bekommt Tonatelier». In: *Film-Kurier* 14, 119, 23. Mai 1932.
- N.N.: «Eigene Tonfilmproduktion in Ägypten». In: *Film-Kurier* 15, 125, 30. Mai 1933.
- N.N.: «Ägypten dreht Tonfilme mit deutschen Apparaturen». In: *Film-Kurier* 16, 285, 5. Dezember 1934.
- N.N.: «Ateliereröffnung in Kairo». In: *Film-Kurier* 17, 1. Beilage zu 257, 2. November 1935.

- N.N.: «Tonateliers im Schatten der Pyramiden». In: *Film-Kurier* 18, 18, 22. Januar 1936.
- N.N.: «Ägyptisches Tonfilmatelier am Wüstenrande: Bedenken wegen des Sandes hinfällig». In: *Film-Kurier* 18, 31, 6. Februar 1936.
- N.N.: «Die Sklavin <Wehdad>». In: *Film-Kurier* 18, 47, 25. Februar 1936.
- Kramp, Fritz: «Kameraschüsse aus Ägypten». In: *Film-Kurier* 18, 132, 9. Juni 1936.
- N.N.: «Hoher Filmbesuch in Berlin». In: *Film-Kurier* 18, 201, 28. August 1936.
- N.N.: «Deutsch-ägyptische Zusammenarbeit». In: *Film-Kurier* 18, 203, 31. August 1936.
- N.N.: «Wochenschau Austausch Miṣr-Ufa». In: *Film-Kurier* 18, 250, 24. Oktober 1936.
- N.N.: «Deutsche drehen arabischen Film». In: *Film-Kurier* 19, 248, 25. Oktober 1937.
- Kramp, Fritz: «Kraftanstrengungen der ägyptischen Filmindustrie». In: *Film-Kurier* 21, 184, 10. August 1939.
- Miltner, Heinrich: «VERRÄTER AM NIL: Ein ägyptischer Film der Ufa». In: *Film-Kurier* 23, 118, 22. Mai 1941.
- N.N.: «Film- und Kinoverhältnisse in Spanisch-Marokko». In: *Film-Kurier* 23, 126, 31. Mai 1941.
- Herzberg, Georg: «VERRÄTER AM NIL / Marmorhaus». In: *Film-Kurier* 23, 134, 11. Juni 1941.
- Wanderscheck, Hermann: «Musik am Nil». In: *Film-Kurier* 23, 138, 16. Juni 1941.
- N.N.: «Diskussion Mehrsprachigkeit im Film». In: *Film-Kurier* 24, 72, 26. März 1942.

Weitere Zeitungen und Zeitschriften (nach Datum sortiert)

- Hakar, Said: «Karl Werner, Berlin: EIN TAG IN KAIRO. Originalbericht des <Kinematograph>». In: *Der Kinematograph* 7, 336, 4. Juni 1913.
- N.N.: «Banque Misr: Succursale d'Alexandrie». In: *Alexandrie Reine de la Méditerranée*, 10. Januar 1930.
- N.N.: «Der Austausch der Filmpatente zwischen Deutschland und Amerika. Das Ergebnis der Pariser Verhandlungen». In: *Neue Freie Presse*, 23. Juli 1930.
- N.N.: «De la production cinematographique belge». In: *Weekblad Cinema*, 11. August 1933.
- N.N.: «De la production cinematographique belge». In: *Hebdo*, 1. September 1933.
- N.N.: «Jeunes filles en liberté». In: *Cinéo Publication Hebdomadaire*, 20. August 1933.
- N.N.: «Egypt». In: *Variety* 118, 11, 29. Mai 1935.
- N.N.: «Fī ḥulīyūd al-miṣrīya / Im ägyptischen Hollywood (übersetzt von Sara Sal-lam)». In: *Al-Ithnayn*, 21. Oktober 1935.
- N.N.: «Egypt: WEDAD THE SLAVE». In: *Monthly Film Bulletin*, 1. Januar 1936.
- N.N.: «Les quarante siècle vont contempler un studio». In: *Les Annales Coloniales*, 24. Januar 1936.
- N.N.: «Film WIDĀD yu'rad fī awrūbā / WEDAD wird in Europa aufgeführt». In: *Al-Ithnayn*, 27. Juli 1936.
- Abteilung Übersee der Siemens-Schuckertwerke: «Tonatelier Société Miṣr bei den Pyramiden von Guizeh (Ägypten)». In: *Siemens-Zeitschrift*, August 1936.
- N.N.: «Spitzenleistungen und Mittelmäßigkeiten». In: *Saale-Zeitung*, 27. August 1936.
- N.N.: «Films in Arabic». In: *The Times*, 26. Januar 1937.
- N.N.: «Egypt». In: *World Film News and Television Progress*, April 1937.
- Carco, Francis: «Place à la Miṣr». In: *Le Figaro*, 7. Mai 1937.
- N.N.: «En Arabie». In: *Les Annales Coloniales*, 29. Oktober 1937.
- Abteilung Übersee der Siemens-Schuckertwerke: «Die Tonfilm-Aufnahmestätte der Soc. Miṣr». In: *Siemens-Zeitschrift*, November 1937.

- [Werbeanzeige für WEDAD – ohne Titel] (übersetzt von Abbassia Bouhaous)». In: *Al-Ithnayn*, 14. März 1938.
- Settel, Arthur: «Egypt Defying Religious Taboos, Makes Historical Pix; but No B.O.». In: *Variety* 130, 1, 16. März 1938.
- N.N.: «Li-māḍā mana'ū LĀŠĪN / Warum wurde LĀŠĪN verboten? (übersetzt von Abbassia Bouhaous)». In: *Al-Ithnayn*, 28. März 1938.
- N.N.: «Die Wahlen in Ägypten». In: *Neue Zürcher Zeitung*, 1. April 1938.
- N.N.: «Election Riots. Nine Deaths in Egypt». In: *Sydney Morning Herald*, 5. April 1938.
- Settel, Arthur: «Egyptian Co. to Go After 120,000,000 Arab Aud in New Production Drive». In: *Variety* 32, 131, 15. Juni 1938.
- N.N.: «Tarā'if al-murāqaba as-sīnamā'īya fī miṣr / Censorship». In: *Al-Ithnayn*, 19. Oktober 1938.
- N.N.: «Malkos releasing Egyptian film». In: *Motion Picture Herald*, 19. November 1938.
- N.N.: «LĀŠĪN 'alā s-sitār: Isti'rāḍ wa-mulāḥazāt / LASHIN auf der Leinwand: Auf-führung und Bemerkungen». In: *Al-Ithnayn*, 21. November 1938.
- N.N.: ««Snow White» Breaks B.O. Record in Egypt». In: *Variety* 133, 1, 14. Dezember 1938.
- Parker, A. P.: «LASHEEN [LASHIN]». In: *Sight and Sound* 7,28, Winter 1938.
- N.N.: «Le cinéma». In: *Ce Soir*, 12. April 1939.
- N.N.: «Release Chart». In: *Motion Picture Daily*, 27. Mai 1939.
- N.N.: «Pictures for Film Festival Announced». In: *Motion Picture Herald*, 24. Juni 1939.
- N.N.: «Deutscher Heeresbericht». In: *Neue Zürcher Zeitung*, 6. Mai 1941.
- N.N.: «Der deutsch-britische Luftkrieg: Angriffe auf Mannheim und Frankfurt». In: *Neue Zürcher Zeitung*, 6. Mai 1941.
- N.N.: «Tonkino Vaduz: VERRÄTER AM NIL». In: *Liechtensteiner Vaterland*, 10. August 1946.
- N.N.: «Das Kino Freiendorf». In: *Liechtensteiner Vaterland*, 30. Januar 1947.
- N.N.: «DURCH DIE WÜSTE». In: *Filmdienst* 33/1949, 6. September 1949.
- De la Roche, Catherine: «Festivals: a Summing-Up, Cannes». In: *Sight and Sound* 18,71, Fall 1949.
- N.N.: [Werbeanzeige für RAYA W SEKINA – ohne Titel] (übersetzt von Sara Sallam)». In: *Al-Kawakib*, 24. Februar 1953.
- N.N.: «Ta'allamt ad-diqqa min almānyā / Ich lernte Präzision in Deutschland (übersetzt von Sara Sallam)». In: *Al-Kawakib*, 24. Februar 1953.
- N.N.: «Taḥiyat al-ḡumhūr / Glückwünsche des Volkes (übersetzt von Sara Sallam)». In: *Al-Kawakib*, 3. März 1953.
- N.N.: «Fiṣkandarīya / In Alexandria (übersetzt von Sara Sallam)». In: *Al-Kawakib*, 10. März 1953.
- N.N.: «RAYA UND SEKINA». In: *Filmblätter* 6, 26, 26. Juni 1953.
- N.N.: «RAYA UND SEKINA». In: *Der Evangelische Filmbeobachter* 5,35, 27. August 1953.
- N.N.: «DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO». In: *Filmecho* 9, 71, 23. November 1955.
- N.N.: «FSK-Prüfentscheide». In: *Filmecho* 9, 71, 23. November 1955.
- N.N.: «DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO». In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 3. Dezember 1955.
- N.N.: «DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO». In: *Der neue Film*, 5. Dezember 1955.
- N.N.: «DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO». In: *Filmdienst* 8,49, 8. Dezember 1955.
- N.N.: «DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO». In: *Neue Presse Coburg*, 18. Februar 1956.

- N. N.: «DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO». In: *Esslinger Zeitung*, 29. Februar 1956.
- N. N.: «Ägypten schickt seinen ersten Film». In: *Lahrer Zeitung*, 24. April 1956.
- N. N.: «Raya und Sekina». In: *Filmblätter* 9, 23, 7. Juni 1956.
- N. N.: «Fernsehen in der VAR. DDR-Spezialisten helfen beim Aufbau». In: *Berliner Zeitung* 16, 193, 20. Juli 1960.
- N. N.: «Zur VAR-Filmwoche». In: *Neues Deutschland*, 18, 153, 7. Juni 1963.
- N. N.: «Filmdelegation in Berlin eingetroffen». In: *Neues Deutschland*, 18, 159, 13. Juni 1963.
- N. N.: «Morgenröte einer Zeit der Hoffnung: Einblick in das ägyptische Filmschaffen durch eine VAR-Festwoche in Berlin». In: *Neue Zeit* 19, 135, 14. Juni 1963.
- N. N.: «Faruk: Haschisch mit Honig». In: *Der Spiegel* 1967, 13, 20. März 1967.
- Eichenberger, Ambros: «Film in der 3. Welt. Hollywood des Nahen Ostens? 50 Jahre ägyptischer Film und ein Interview mit Salah Abu Seif». In: *Film-Korrespondenz* 22, 11, 2. November 1977.
- [o. A.] Urs: «Polizei-Slogan aus der Nazi-Zeit». In: *Die Tageszeitung*, 26. November 1988.
- Al-Faris, Robeir: «Egyptian Cinema on Egyptian Rulers». In: *Watani*, 25. Mai 2012.
- Rella, Christoph: «Faschismus: Ich brauche 1000 Gefallene». In: *Wiener Zeitung*, 23. Mai 2015.
- N. N.: «Das war Peter Kürten, der Vampir von Düsseldorf». In: *Neue Ruhr Zeitung*, 6. April 2016.
- Ahmed, Leila: «Die Rückkehr des Kopftuchs». In: *Die Zeit*, 8. April 2016.
- Ramadan, Dunja: «In schwierigem Gewässer». In: *Süddeutsche Zeitung*, 18. November 2017.
- V. A.: «The Rise and Fall of Egyptian Arabic». In: *The Economist*, 31. Januar 2018.
- N. N.: «Ägyptische Sängerin ‹beleidigt› Nil – Haftstrafe». In: *Bild-Zeitung*, 28. Februar 2018.

Weitere Quellen (nach Datum sortiert; undatierte Quellen am Schluss)

- «Heirat Fritz Kramp». Berlin-Wilmersdorf, Heiratsregister-Auszug Nr. 691/1935.
- LACHINE [LASHIN] – Dossier de Presse, 1939. Artikel von Bruyr, José. La Cinéma-thèque Royale de Belgique.
- «Akte Fritz Kramp vom 28.11.1939–24.08.1940». Bundesarchiv Berlin-Lichterfeld, R/9361/V.
- Ufa Bild- und Textinformation zum Film VERRÄTER AM NIL v. Sommer 1941.
- «Resta-Filmverleih». *Der Schweizer Film* 1941/42.
- Handzettel zum Film DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO v. 1953, Hg. v. Donau Filmverleih, München. Deutsche Kinemathek. Schriftgutarchiv.
- «Sterbeurkunde Fritz Kramp». Hamburg-Barmbek / Uhlenhorst, Sterberegister Nr. 1963/1961.
- Briefwechsel zwischen Karl von Meyenn und Henriette Bornkamm v. 12. Oktober 2015.
- Briefwechsel zwischen Karl von Meyenn und Henriette Bornkamm v. 20. Oktober 2018.
- Briefwechsel zwischen Marianne Ebbes, Bundesarchiv Film, Berlin, und Henriette Bornkamm v. 5. November 2018.
- Faltblatt zum Film RAYA W SEKINA / RAYA UND SEKINA. Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolff. Pressearchiv.

Filmografie

A

AFRITA HANEM (LITTLE MISS DEVIL). Henry Barakat, ET 1949.
AKHER AYAM EL MADINA (IN THE LAST DAYS OF THE CITY). Tamer el Said, ET 2016.
AL-AZIMA (LA VOLONTÉ, Kamal Selim, ET 1939)
AL-FETEWA (LE ROI DU MARCHÉ NOIR). Salah Abu Seif, ET 1957.
AL-HADDSCH (HOLY PLACES OF ISLAM). Mustafa Husein, ET 1938.
AL MARE PAGO IO. Max Gauthier, CH 1964.
AL MIDAN (THE SQUARE). Jehane Nouijaim, ET/ USA 2013.
AL-SOUQ AL-SAWDAA (MARCHÉ NOIR). Kamel El Telmissani, ET 1945.
AL-WARDA AL-BAYDA (LA ROSE BLANCHE). Mohammed Karim, ET 1933.
L'ARRIVÉE DU SULTAN À ALEXANDRIE. N.N., ET 1915.
AWLAD AD-DAWAT (SONS OF ARISTOCRATS). Mohammed Karim, ET 1932.

C

CAIRO 678. Mohammed Diab, ET 2011.
CAPTAIN BLOOD. Michael Curtiz, USA 1935.
CLEOPATRA. Cecil B. De Milles, USA 1934.

D

DREIGROSCHENOPER, DIE. Georg Wilhelm Pabst, D 1931.
DR. EPAMEINONDAS. Togo Mizrahi, ET/ GR 1937.
DR. FARAHAT. Togo Mizrahi, ET 1935.
DURCH DIE WÜSTE. Johann Alexander Hübler-Kahla, D 1936.

H

HELL'S ANGELS. Howard Hughes, USA 1930.

I

IMARAT YA'QUBIYAN (YACUBIAN BUILDING). Marouan Hamed, ET 2006.

J

JEUNES FILLES EN LIBERTÉ/ MEISJES IN VRIJHEID. Fritz Kramp, B/ NL 1933.

K

KAPETAN SKORPIOS (THE SAILOR). Togo Mizrahi, GR 1943.

L

LADRI DI BICICLETTA. Vittorio de Sica, I 1948.
LASHIN (VERRÄTER AM NIL). Fritz Kramp, ET 1938.
LUXOR EGYPT. Sidney Olcott, USA 1912.

M

M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER. Fritz Lang, D 1931.
MÄDCHEN IN UNIFORM. Leontine Sagan, D 1931.
METROPOLIS. Fritz Lang, D 1927.
MOGHAMARAT ANTAR W ABLA (LES AVENTURES D'ANTAR ET ABLA). Salah Abu Seif,
ET 1947.

MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK. Phil Jutzi, D 1929.

P

PAYS DES BÉDOUINS, AU. N.N. F 1910.

PÉPÉ LE MOKO. Julien Duvivier, F 1937.

R

RAYA W SEKINA (RAYA UND SEKINA / DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO). Salah Abu Seif, ET 1953.

RETOUR DU KHÉDIVE DE LA MECQUE, LA. N.N., ET 1910.

ROMA, CITTÀ APERTA. Roberto Rossellini, I 1945.

S

SCHWARZWALDMÄDEL. Hans Deppe, D 1950.

SHAY MIN LA-SHAY (QUELQUE CHOSE À PARTIR DE RIEN). Ahmed Badrakhan, ET 1938.

SHEIKH, THE. George Melford, USA 1921.

SON OF THE SHEIKH, THE. George Fitzmaurice, USA 1926.

T

TAG IN KAIRO, EIN. N.N., D 1913.

TELEGRAM UIT MEXICO, HET. Louis H. Chrispijn, NL 1914.

THIEF OF BAGDAD, THE. Raoul Walsh, USA 1924.

U

UNSUDAT AL-FU'AD (CHANSON DU CŒUR). Mario Volpi, ET 1932.

W

WEDAD (WEDAD THE SLAVE). Fritz Kramp, ET 1936.

Da in der Fachliteratur mal ins Englische, mal ins Französische übersetzte Filmtitel auftauchen, habe ich stets die Sprache verwendet, in der sie am häufigsten auftreten. Möglicherweise geben die Sprachen, in die ein Titel übersetzt ist, Aufschluss darüber, in welches Land ein Film distribuiert wurde. Ins Deutsche übersetzte Titel habe ich nur gebraucht, wenn die Filme tatsächlich im deutschsprachigen Raum zirkulierten.

Bildnachweise

Umschlag: WEDAD (Fritz Kramp, ET 1936), Studio Bakr; LASHIN (Fritz Kramp, ET 1936), Studio Bakr; Kameramann und Assistenten vor Studio Misr, Getty Images. Die Abbildungen im Textteil stammen aus folgenden Quellen: **1** EYE Filminstituut Nederland. **2** Berlinische Galerie, Erich Salomon Archiv. **3** GNU Free Documentation License. **4** *Siemens-Zeitschrift* 8, 1936, Siemens Historical Institute. **5** *Siemens-Zeitschrift* 11, 1937, Siemens Historical Institute. **6–10** WEDAD (Fritz Kramp, ET 1936). **11** LASHIN (Fritz Kramp, ET 1938). **12** Alamy Stock Photos, Luise Berg-Ehlers. **13** Im Privatbesitz von Henriette Bornkamm. **14** DURCH DIE WÜSTE (Johann Alexander Hübler-Kahla, D 1936). **15** RAYA W SEKINA (Salah Abu Seif, ET 1953), Deutsche Kinemathek Berlin. **16–19** RAYA W SEKINA (Salah Abu Seif, ET 1953).